

الملههه فف المسرهه والقصة

تألف : ل . ج . بروتس



ترجمة : إدوار حليم
مراجعة : دريني خشبة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة

الملهة في المشرقية والقصة

تأليف : ل . ج . بوش

ترجمة : ادوار حليم
مراجعة : دريني خشبة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر
الدار المصرية للتأليف والترجمة

محتوى

ليس هذا الكتاب تاريخاً للملهاة ، ولا حقى الملهاة الإنجليزية . غير أننى حاولت أل أضفى عليه شيئاً من الطابع التاريخى بواسطة فهرس بالكتب وتواريخها كما حاولت أن أسرف فى الاستشهاد بكتاب الملهاة الإنجليزية . وقد جعلت كتابات الكتاب الأقدمين — فيما عدا تشوسر — تتلاءم مع كتابات العصر الحديث فى المهجاء والترقيم . ذلك أن تشوسر لا يمكن أن يترجم باللغة الإنجليزية العصرية ، ولم يكن فى نيتى أن أترجمه . وأعتقد أن أى قارئ ممن ليس لديه معرفة سابقة بالإنجليزية سوف يفهم ما فيه الكفاية من النصوص التى أوردتها له .

والنظريات التى يحتويها هذا الكتاب تعد بحسب ما يصل إليه على جانباً مما هو شائع فى النقد الحديث ، وهى متفرعة أساساً من أرسطو وكولردج . وقد بينت منهجى فى مستهل الفصل السادس . وأنا أدين بالشكر إلى رئيس تحرير قسم الأدب الإنجليزي بهذه السلسلة لدعوته لى إلى كتابة هذا الكتاب بالذات . كما أنى مدين بالشكر له ولأستاذ كلية يسوع بهذه الجامعة لإرشاداتهما القيمة ولكتابتهما التى طالما أنارت لى الطريق . وقد تفضلت الآنسة روز مارى بيرسفورد بقراءة أصول الكتاب فصلاً فصلاً . وكان نقدها الحاذق البناء مما جعلنى أصحح عدة أخطاء لم يكن رأى فيها سليماً . كذلك، ترأت زوجتى أصول هذا الكتاب ، وكثير من الأفكار التى يحتويها انتهى إلى صورته الراهنة نتيجة لمناقشأتى معها .

كلية الملكة — كيمبردج

أبريل ١٩٥٨

« اختلف الناس كثيراً في الطريقة التي يعبرون بها عن حكمتهم . ولكنهم اتفقوا في الطريقة التي يضحكون بها » .

صمويل جونسون

« كان الأقدمون ، كما كان كتاب المسرح الأولون في إنجلترا وفرنسا ، يعدون الملهة والمأساة لونين من ألوان الشعر . فهم لم يسعوا إلى جعل هدف الملهة مجرد إضحاك الناس ، أو جعلهم يضحكون من الأوجه المسوخة ، أو الرطانات ، أو العبارات العامة التي يستخدمها الناس كل يوم ، أو من الباس الحكم العادية المعروفة ثوباً من الاستعارات المأخوذة من المحلات التجارية أو المهن الآلية . كذلك لم يسفوا في المأساة إلى حد انتزاع تصفيق المتفرجين بأن يعرضوا أمامهم صوراً مقلدة لأنفسهم بكل ما فيهم من ضعة وحقارة . أو يستثيروا مشاعرهم المتباعدة بعاطفة لا تستحق الاحترام أكثر مما تستحقه دموع السكاري » .

صمويل تيلور كولردج

« إن المجهود المتواصل وحده هو الذي يمكننا من أن نصبح أفراداً في المجتمع بدلاً من أن نكون مجرد أعضاء في جمهور منظم . ومع ذلك فإننا نظل أعضاء في هذا الجمهور حتى عندما تنجح في أن نصير أفراداً » .

ت . س . أليوت

الفصل الأول

مقدمة

الملهاة هي أكثر صنوف الأدب جميعاً استهواء للناس ، ذلك أن البديهة الحاضرة والفكاهة تستطيعان أن تصلا بين أعرق أغوار الأفكار والعواطف المتضادة ، وأن تخلقا — ولو إلى حين — وثاماً شاملاً بين أناس تباينت مشاربهم واحتدم بينهم الخصام في أمور السياسة والأخلاق ، بل في الشخصية نفسها . حقيقة أن روح الفكاهة تختلف في الوقت نفسه اختلافاً بيناً في نوعه ودرجته من شخص إلى آخر . فهو ملسكة نستطيع الكشف عنها بقليل من الصبر والأناة عند معظم الناس ، وربما عند جميع الناس . ولكنها كمعظم الملكات الإنسانية ، لا توجد في حالة كبيرة من النمو منذ أن يولد الإنسان ، كما أننا لا نستطيع أن نحفظ بها نشطة في أنفسنا ، أو أن نستجيب لها عند الآخرين دون أن نبذل مجهوداً من الخيال . فالفكاهة لون من الشعر ، وهي تنبع كاملة ومن تلقاء نفسها من الذهن وإليه ، لكنها لا تدمرها في الحصيب في الرءوس الخاملة ولا عند أصحاب المشاعر غير المهذبة .

أشرت في الفقرة السابقة إشارة غامضة إلى أن الملهاة تعادل حضور البديهة والفكاهة . ولكن في هذا مافيه من الخطر . إذ يجب أن تنظر إلى الملهاة على أنها لون من الفن ، أو أسلوب من الكتابة ، أو — مادامت لا تقتصر على الأدب — أسلوب من الرسم أو الرقص أو غير ذلك . فكثيراً ما نصف أحداثنا أو أشخاصاً في الحياة الواقعية بأنهم مضحكون لأنهم يتجاوبون مع روح الفكاهة فينا . ولكن لا يوجد في الطبيعة شيء مضحك من ناحية نوعية قاطعة . فإثارة الشيء للضحك تتوقف على طريقة نظرتك إليه ، أو بالأصح على ماذا يمكنك أن تجعل منه (١) .

(١) انظر البحث المستنير الذي كتبه سير ماكس بيربوم Sir Max Beerbohm في هذا الموضوع بعنوان « فكاهة الجمهور » The Humour of the Public وذلك في كتابه Yet again

وليس ثمة ضرر بطبيعة الحال في أن نستخلص الملهاة من الحياة . وإنما الضرر في أن نخطئ فنظن أن ما استخلصناه هو الحقيقة . ذلك أن ما نراه قد يكون مضحكا ، ولكننا لا يمكن أبداً أن نرى أى شيء في صورته الكاملة . ولعلنا لو رأينا المزيد منه أو أنعمنا النظر فيما نرى ، لكان محتملاً أن تنقلب الملهاة فتكون مأساة . بل كان من المحتمل حتى في هذه الحالة ألا يكون الشيء في ذاته مفاجئاً . وأهمية هذه التفرقة — التي لا تخلو من الحذقة — ذات شقين : فهي أولاً مبدأ من مبادئ الإنسانية والسلوك الحميد ، كما يتبين ذلك كل من يتسرع في الضحك (حتى في نفسه) . ثم إنها مبدأ من مبادئ علم الجمال : فأون مرحلة في أى فن هي إدراك هذا الفن أو تصويره أو تخيله ، وعندما ندرك أو نشغل فنه فنانون تسكن فينا بذرة الفن حتى ولو لم نعض بعد ذلك في نخل ما تصـورناه إلى الآخرين ، وهذا هو ما يسمى بالفن الخلاق أو الفن الإبداعي .

وثمة فرق آخر لابد من الإشارة إليه عند وضع الملهاة في مكانها بين سائر الفنون . إن بعض الصور الأدبية ، مثل القصيدة الغنائية أو الرواية أو المسرحية ، تعتمد على شكلها أو حجمها الخارجي . فالقصيدة الغنائية مثلاً قصيدة قصيرة نظمت على نمط الأغنية والفرق بين الأقصوصة والرواية كالفرق بين الكوخ والفندق مثلاً . ولكن ثمة فرق من نوع آخر في فن المعمار يتمثل في الفرق بين كتدرائية وبين ديوان المدينة : إنه الفرق بين المعمار الكنسي والمعمار المدني ، وهو فرق في الوظيفة أو الهدف أو وجهة النظر . والملهاة من الفنون القليلة التي تخضع لهذا النوع من التفرقة . فشكلها الخارجي متغير . إذ يمكن أن يكون قصصياً أو مؤثراً أو وصفيًا . كما أن أكثر ألوان الأدب تحرراً من الشكل — وهو المقالة أو البحث — يناسبها مناسبة عجيبة . بل يمكن أن توجد ملهاة حيث لا توجد كلمات على الإطلاق ، وذلك كما يحدث في فنون التصوير أو النحت أو الباليه . ولكن العرف جرى على أن يكون الأدب دون سواء هو ميدان الملهاة . ومن ثمة فسوف أعالجهما على أنها لون من ألوان الأدب . ولكن مادام أن الملهاة تتميز عن معظم الصور الأدبية

« بفلسفتها أكثر مما تتميز ببنائها » ، فسوف أسميها « أسلوباً من أساليب التفكير » ،
و أعني بذلك أن طابعها يعتمد على نظرة الكاتب إلى الحياة .

وليس ثمة إلا أسلوبان أديان فقط من أساليب التفكير ، هما : المأساة والملمهة .
وأقرب أنواع الأدب من هذين النوعين هو الملمحة . غير أن الملمحة لم يكن لها
نقط طابع فلسفى واضح المعالم كذلك الذى تتميز به المأساة والملمهة .

ويبدو أنها فى مرتبة وسط بين أساليب التفكير ، والصور التركيبية الخالصة .
وليس من التناقض الخالص أن نقول إن ثمة ملمحة مفاجئة أو ملمحة فكاهية .
وإذا أمكننا أن نقول هذا فإن الملمحة لا تضارع هذه الأساليب وإنما تتوسطها .
ورغم ما يوجد بين الكتاب من ذلك الشعور المخامر بأن ثمة شيئاً مثل هذا الذى
يسمونه أسلوب التفكير الملمحى أو البطولى ، فإن الملمحة لم تتطور ، بل بقيت
كما كانت فى صورها البدائية التى لا حصر لها . كذلك لا يعد الهجاء أو التهكم
فى نفس مرتبة المأساة أو الملمهة : وإن أمكن أن نشير هنا إلى الملمهة الهجائية
أو التهكمية . ويبدو أننا نعد العمل الأدبى عملاً تهكمياً بالنسبة إلى هدفه العملى
أكثر مما نعد كذلك لما ينطوى عليه من تفكير وإحساس . على أن المأساة
والملمهة متساويتان تماماً سواء فى تاريخهما أو صيغتهما بوصفهما لونين ناضجين تماماً من
ألوان الأدب . ونحن فى محاولتنا تفسير إحداهما نجد أنفسنا مسوقين دائماً إلى أن
نبين ما بين هذه وتلك من اتفاق أو اختلاف .

وثمة لون منتقى من القصص ، أخذ طرفاً معيناً . من السمات الظاهرية أو العرضية
من كل من المأساة والملمهة ، ولكنه لا يمت إلى جوهر أى منهما بنسب ، ولا يوجد
فيه شئ من روحهما أو مسوغاتهما الفلسفية . ذلك هو الملمهة المفجعة وقد دافع
دريدن^(١) عن هذا اللون من المسرحيات الذى يستهوى الجماهير والذى لجأ إليه

(١) جون دريدن John Dryden (١٦٣١-١٧٠٠) : فى كتابه « بحث
فى الشعر المسرحى » Essay of Dramatic Poesy

كتاب المسرحيات الذين يميلون إلى إرضاء المتفرجين . وليس ثمة كبير ضرر في المسرحية أو الرواية التي يشيع فيها الذعر ظاهرها وليس لباطنها ، ثم تشيع فيها — فضلاً عن الذعر — رجفة أخرى من الغبطة المصطنعة بسبب ضربة غير مناسبة من ضربات الحظ السعيد في الفصل الأخير . ولكن النهاية السعيدة ليست هي التي تجعل من المسرحية ملهية ، كما أن مجرد الرحمة والخوف ليسا هما اللذان يجعلان من المسرحية مأساة . ولذلك ، ورغم هذا الاستثناء الظاهر للقاعدة ، فإنني أعتزم معالجة المأساة والملهية على أنهما لوانان مستقلان يتميز كل منهما عن الآخر .

وقد سبق أن استعرضت ألفاظاً من علم الحياة عندما تحدثت عن « التطور » والنسب » . ومثل هذه الاستعارات يكتنفها دائماً شيء من الغموض . ولكنني أردت باستخدامها أن أدل على أن الأدب والصور الأدبية ، وكذلك اللغة والصور اللغوية ، لا تتطور فحسب (فهذا شيء واضح) ، بل على أنها تنمو أيضاً بطريقة يمكن أن تقارن بالنمو والارتقاء البيولوجي . إن تاريخ العلم يسجل لنا المآثر المتعددة التي حققها عقل الإنسان . أما اللغة والأدب فإنهما يكشفان عن تطور ذلك العقل ذاته من حقب إلى حقب ، بل من قرن إلى قرن وعمر إنسان إلى عمر إنسان ، تماماً كما نكشف عن الحفريات . صحيح أن من الممكن أن نعد اللغة والأدب شيئاً مما أنتجه الإنسان ، أوجزاً مما اخترعه ليُجعل الحياة أكثر يسراً وأماناً وأكبر متعة وراحة . وبناء على هذا الرأي وجب أن نحكم عليهما بالنسبة إلى كفايتهما كوسيلة إلى عدة غايات : أما صور الأدب القديمة . فيجب ، أن تفسح المجال بعد أن حقت أغراضها لعدد أقوى من المنتجات المبتكرة التي تدل على الدهاء وسعة الحياة ، وذلك ، كما اختفت العربية التي يجرها الجواد ليحل محلها القطار السريع . وقد تأثر تاريخ النقد الأدبي تأثراً كبيراً بعدة أشكال لهذه النظرية : ولعل أشهر مثال لذلك في إنجلترا كتاب ييكوك ^(١) المسمى : « أربعة أجيال من الشعر » ^(٢) الذي طبق

(١) توماس ييكوك Thomas Peacock (١٧٨٥ - ١٨٦٦)

(2) Four Ages of Poetry

فيه المؤلف هذه النظرية على الشعر بصفة عامة . ويعتقد كثيرون ان تطور الرواية جعل قراءة الملحمة غير محببة ، وأن الفنون المحكمة المنبئة في المأساة الأغريقية والقصص المجازي الذي كان شائعاً في العصور الوسطى ، لم يعد لها محل في القرن العشرين . ويقول آلدوس هكسلي^(١) في بحثه الرائع «المأساة والحقيقة بخدافيرها»^(٢) إن المأساة قد تكون أصبحت شيئاً قديماً . ولكنه يعود فيدافع عنها على أساس أنها آمنة من أن يحكم عليها بالفناء .

والنظرة الآلية للأدب هي بالمثل في غير صالح بقاء الملهاة . ولا يمكن مجابهة هذه النظرة بمجرد تأكيد القيم . غير أنها نظرية غير علمية . والواقع أن الأدب يجدد قوته دائماً بما يستوحى من صورته القديمة . وهذا هو ما فعله أدبنا منذ القرن السادس عشر حتى الآن . وعقل الإنسان نفسه بطبيعة الحال لا يفسح المجال على الدوام لشيء غير محله كما هو الشأن في مخترعاته وإنما هو مثل جذع الشجرة الذي تشتمل مراحل نموه الجديدة على مراحل نموه السابقة ولا تجري بمعزل عنها . وأحسب أن الاعتقاد السائد الآن هو أنه مهما اختلفت الغاية من الفن ، فإن صورته تنمو أكثر مما تصنع . وربما كانت الملهاة والمأساة قد ابتكرتا في مرحلة متقدمة نوعاً من مراحل الحضارة (. وربما كان ذلك على يد أرسطو^(٣) أو سوفوكليس^(٤) أو أرسطو^(٥) فانيس^(٦)) ، ولكن الواقع أن ابتكارها لم يجد على هذا النحو . فقد نشأت تدريجياً من لون أكثر بدائية . والمهم أنهما نشأتا من لونين مختلفين من ألوان النشاط البدائي . فالشعر والمسرحية والقصة المنشورة لا يمكن إرجاعها إلى مصدر واحد ولكن الفرق الواضح بين الملهاة والمأساة يرجع إلى نشأتها في أدينا القديمة

(١) آلدوس هكسلي Aldous Huxley (١٨٩٤-)
 (٢) في كتابه «الموسيقى في الليل»
 (٣) ٣٨٤-٣٢٢ ق.م.
 (٤) ٤٩٦-٤٠٦ ق.م.
 (٥) ٤٤٨-٣٨٠ ق.م.

حيث ظهرت في بادئ الأمر كلونين مكتملين تماما من ألوان الفن . لقد كان يوجد في أئتنا مسرح حكومي رسمي تقام فيه الاحتفالات الوطنية التي كانت تتجلى فيها مظاهر التعبير الخصبية عن مشاعر المواطنين وتخيالاتهم . وفي القرن الخامس قبل الميلاد اتجه جانب كبير من نشاط العقل الأغريقي وأصالته إلى الفن . وبخاصة إلى المسرحية . و نستطيع أن نلاحظ نمو المأساة في مسرحيات ثلاثة من كبار كتاب المسرح خلال ثلاثة أرباع القرن . ونحن بذلك لا نلاحظ مجرد النشاط المبدع لثلاثة كتاب عابرة أو النشاط الخلاق عند هؤلاء الثلاثة بخاصة ، وإنما نلاحظ تطور عقل أمة بأسرها في كل ما ينتج من نشاط سواء أ كان نشاطا دينيا أم فلسفيا أم سياسيا أم أهليا أم جماليا . ثم جاء شيكسبير بعد ذلك بألفى سنة ، وفي جو عاطفي وفكري مختلف تماما ، وفي ظروف أقل ملاءمة للفنان المسرحي ، فاختار لتفكير الأمة الانجليزية قالب المأساة : في جوهره نفس القالب اليوناني ، وإن كان يختلف في ظاهره اختلافا كبيرا . وقد حذا حذو شيكسبير كتاب المسرح الآخرون في عصره ، ولكن بدرجة أقل . لقد نمت المأساة الانجليزية نموا قوميا ، ولكنها لم تكن ابتكارا قوميا ، ذلك أن مسرحيات الفياسيوف الروماني سنيكا^(١) ، وهي التي كتبت على نمط المأساة الأغريقية ، كانت شائعة تماما في عصر إليزابيث^(٢) ثم استخدمت بدورها كنموذج للمسرحيات الإنجليزية في مراحلها الأولى . وهكذا نمت المأساة وتشكلت بنمو العقل البشري والتعديلات التي طرأت عليه ، ثم ظلت تنمو حتى شملت المأسى الرائعة التي كتبها راسين^(٣) في فرنسا في القرن السابع عشر ، وابش^(٤) وسترنديج^(٥) في شبه جزيرة اسكندناوه في القرن التاسع عشر .

(١) ٤ ق م - ٦٥

(٢) ملكة انجلترا (١٥٣٣-١٦٠٣).

(٣) ١٦٣٩-١٦٩٩

(٤) ١٨٢٨-١٩٠٦

(٥) ١٨٩٤-١٩١٢

أما الملامى التى استجبت متفرعة عن الملهاة القديمة فلم يكن لها مثل هذه الخصوبة ولا مثل ذلك الشمول . فقد وجد الأثينيون أن المأساة لم تكن تلائم التعبير عن حياتهم القومية ، فأضافوا بمغى الوقت لونا من ألوان الفن يكملون به احتفالاتهم التمثيلية . إن الملهاة فى أصولها البدائية قديمة قدم المأساة وعميقة الجذور مثلها ، ولكنها أقل وقارا منها وذلك هو ما جعل السلطات المسئولة تتباطأ فى الاعتراف بها . وبفضل الأثينيين احتلت مكانها فى منتصف القرن الخامس جنبا إلى جنب مع المأساة ، وملامى أرسطوفانز تبلغ من الكثرة ما تبلغه ملامى إسخيلوس ، ولكن روحه وميوله تختلف تماما عن روح إسخيلوس وميوله وإن كان من الواضح أنها تعبر عن نفس العصر ونفس المكان . وقد استمرت الملهاة الإغريقية فى تطورها بعد أن اكتمل تطور المأساة الإغريقية بزمن طويل . وقد كانت هى أيضاً أنموذجا حسنا يجتذبه الكتاب الرومان (أمثال بلوتس^(١) وتيرنس^(٢)) أولئك الذين صاروا بدورهم نماذج يجتذبها كتاب المسرح فى عصر إليزابيث . واستمر الحل على هذا المنوال حتى مولير^(٣) وبرناردشو^(٤) .

أما فى إنجلترا حيث لم يكن يوجد مسرح حكومى منظم ، فلم يكن بد من أن يتوقف نمو الملهاه على أصالة أفراد من الكتاب ، إلا أن إنجلترا قبل شكسبير بوقت طويل ، كانت تعرف مآثورات فكهائية قوية تجلت فى كتابات تشوسر^(٥) بصورة رائعة ليس لها مثيل حتى يومنا هذا . ولدينا نموذج بدائى ، إلا أنه

(١) ١٨٤-٢٥٤ ق.م.

(٢) ١٥٩-١٩٠ ق.م.

(٣) ١٦٧٣-١٦٢٢

(٤) ١٩٥٠-١٨٥٦

(٥) ١٤٠٠-١٣٤٠

نموذج فاخر من الناحية الفنية ، من نماذج المآثورات الفكاهية (وهو من المآثورات الشفاهية أساساً) التي كانت شائعة في العصور الوسطى . أما ذلك النموذج فهو تمثيلية الراعى الثانية « الواردة في سلسلة تونلى من تمثيلات الخوارق . وكلمة ملهاة ، مثل كلمة ماساة ، كلمة يونانية . وإذا كان لأى شعب أن يدعى الفضل في اختراع هذين اللونين ، فإن هذا الفضل يجب أن يسلم به للاثينيين . إلا أنه لا يخفى أنهما مظهران من مظاهر النشاط الطبيعى للإنسان ، مظهران لم يخترعهما حد ، وإنما نشأ وتطورا نتيجة لنشاط العقل البشرى .

الفصل الثاني

فكرة الملهاة

(١)

ليس في نيتي أن أعرف الملهاة في كلمات كثيرة . فمن غير الممكن أن أجد تعريفاً دقيقاً يناسب ملهاة «الطيور» لارستوفاتر ، أو ملهاة «ترسترام شاندى» لستيرن^(١) أو «حلم ليلة في منتصف الصيف» لشيكسبير^(٢) ، أو «الكبرياء والهوى» لجين أوستن^(٣). زد على هذا أن تعريف صورة من صور الفن هو من عمل الفنان وليس من عمل الناقد . فمن الضروري بالنسبة للفنان أن يعمل في نطاق خطوط مرسومة لا يحيد عنها ، كما أن من الضروري بالمثل بالنسبة للجمهور والنقاد ألا يتقيدوا بقواعد معينة . أما قارئ الملهاة الذي تصل إليه المسرحية بعد أن تكون قد اكتملت فلا تعنيه الخطة المرسومة كثيراً . وينطبق هذا على جميع ألوان الفن ، في حين لا ينطبق إلا بعضه فقط على علم الأخلاق . زد على هذا أن التعريفات ، وإن كانت تعرفنا بالكثير عن الذين يصوغونها — شأنها في ذلك شأن العقائد — نادراً ما تكون شيئاً ثابتاً صحيحاً تماماً في نظر أحد غير هؤلاء . وفي تعريف أرسطو المشهور للمأساة نجده يقصره على المسرحية (الدراما) ، وذلك لأن المأساة في عصره كانت تطلق على فرع من فروع المسرحية . غير أنها لم تعد تقتصر الآن على المأساة وحدها : وأرسطو^(٤) أيضاً ينسب للمأساة تأثيراً أخلاقياً خاصاً ، من المحتمل جداً أن يكون هو تأثيرها في أرسطو نفسه ، ومن الراجح جداً أن يكون هو تأثيرها في معظم معاصريه .

(١) لورنس ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣-١٧٦٨)

(٢) وليام شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)

(٣) جين أوستن Jane Austen (١٧٧٥-١٨١٧)

(٤) في الفصل السادس من كتابه « فن الشعر » Poetics

غير أن عرفنا الأخلاقى يختلف عن عرف ارسطو ، ولم يعد مما نسلم به الآن. أن المأساة تحرر العقل من الرأفة والخوف . إتنا جميعاً فى حاجة إلى أن نصوصغ التعريفات لكي نوضح ما فى أذهانتنا ولكي نشرح للآخرين ماذا نعنى بالكلمات الغامضة أو المنغيرة المعنى . ولكن هذه التعريفات إذا جاءت فى بدء المناقشة ، فإنها غالباً ما تعوق الفهم أكثر مما تعين عليه .

ومع ذلك فيجمل بنا أن نقول شيئاً عن غاية الملهاة . ولا أقصد بغاية الملهاة هدفها الأخلاقى أو قيمتها التجارية ، وإنما أقصد طابعها الفاسفى . وأعتقد أن ميريدث^(١) كان على صواب إجمالاً عندما كتب عن هذا فى كتابه « بحث فى الملهاة » وذلك منذ سبعين سنة ، رغم أن أسلوبه يبدو ثقيلًا بعض الشيء على أذن القارىء فى القرن العشرين ، ورغم أنه يحط من مقدرة الانجلىز فى فن الملهاة ويصر على رأيه فى ذلك دون أن يبدى تفسيراً لما يقول . فأنا لا أجد إلا القليل مما أختلف معه فيه فى تحليله التالى « للروح المضحك » .

إذا اعتقدت أن حضارتنا تقوم على الذوق السليم (وأول شرط من شروط سلامة العقل أن تعتقد ذلك) ، فإنك عندما تتأمل البشر تتبين روحاً يحلق فوق رؤوسهم . إنه روح ليس أكثر صمواً من الضوء الذى يومض عاليًا من الأسطح الزجاجية، لكنه روح منير وساهر حذر : وهو لا ينطلق أمامهم ، ولا يتعثر وراءهم . إنه لا يفارقهم أبداً حتى لتظن أنه انعكاس ذليل لهم ، حتى تتبين ملامحه . إن له جبين حكيم ، وترسم ابتسامة خبيثة على شففيه المنفرجتين فى حرص وحذر . وهذه الابتسامة العذبة السخية التى تشبه القدس الطويل ، وكانت فيما مضى ضحكة كبيرة عريضة تعلو شفاه سائر ، أوجنية الخرجات ، وانقذت إلى الحاجبين كما ينقذف الحصن بفعل البارود . وسوف تعود الضحكة مرة ثانية ، ولكنها ستكون فى صورة ابتسامة رقيقة هادئة تكشف عن إشراف العقل وغناه أكثر مما تكشف عن قبحه وشناعته .

(١) جورج ميريدث George Meredith (١٨٢٧-١٩٠٩)

إن مظهرها العام ينم عن تمنع هادئ كما لو كانت تشرف على حقل بأكماله وكان لديها متسع من الوقت لكي تثبت إلى التفاصيل التي تعجبها في غير لحظة محومة . إن مستقبل البشر على الأرض لا يجتذبها . أما الذي يستهويها فهو إما صدقهم وجمال صورتهم في اللحظة التي يعيشون فيها . وكما جنح هؤلاء البشر إلى الكبر والتصنع والادعاء والمبالغة والرياء والحذقة والرقعة الزائدة ، وكما رأيتهم مخدوعين أو جاثمين أو مغرورين أو مجتمعين على الخماقات أو يعوذهم التبصر أو يعجبهم الصواب ، وكما اختلفوا في عملهم أو انتهكوا حرمة القوانين المرعية وغير المكتوبة والتي تربط بينهم برباط المودة والاعتبار ، وكما أساءوا إلى العقل السليم والعدالة القاسطة ، وكما كانوا كاذبين في وداعتهم أو تملكهم الغرور سواء مجتمعين أو فرادى
كلما كانوا كذلك أطل « الروح » الذي فوق رؤوسهم في رقعة خبيثة ثم التي عليهم ضوءاً مائلاً ، وأتبع ذلك بضحكات ترن كرنين الفضة — ذلك هو « الروح المضحك » .

(٢)

إني أعزو الفرق الجوهرى بين المأساة والمهابة إلى دافعين متعارضين متأصلين في الطبيعة البشرية . ونحن جميعاً ، وإلى أن نجد سبيلاً للتوفيق بين العوامل المتنافرة في طبيعتنا ، تتنازعنا رغبتان : الرغبة في أن « نجد » أنفسنا ، والرغبة في أن « نفقد » أنفسنا . ولقد اتخذ كولردج^(١) من هذا التضاد أساساً لفلسفته كلها ، وبخاصة نظريته في التخيل .

إتينا مسوقون إلى المحافظة على حياتنا الانعزالية وإلى تأكيدها وتفخيمها . ونحن نعتقد أن كل فرد من الجنس البشرى له قسمته الخاصة التي تتميز عن قسمة غيره . بل إن من الملحددين من لا يستطيعون أن يقنعوا أنفسهم بإمكان انقراضهم

(١) صمويل تيلر كوليريدج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢-١٨٣٤) .

من هذا العالم . وأنا أعتقد أن اعتزاز الإنسان بنفسه وبغيره من الجنس البشرى بهذه الصورة الغريزية هو الأساس النفسى للمأساة . وقد يبدو من الغريب أن تنتهى المآسى دائماً بكارثة وعادة بالموت . ولكن ما الذى يضطرنا إلى قراءة كتب أو مشاهدة مسرحيات تملأ قلوبنا حزناً وتعاسة؟ أليس مما يدل على السقم ، بل مما يبدو انحرافاً وفساداً ، أن نشجع فى أنفسنا وفى غيرنا هذه النظرية اليائسة المنهزمة إلى الحياة ؟ لقد صاغت جين أوستن^(١) — وهى التى عرف عنها تحررها الدائم من الرياء — وجهة النظر هذه فى جملة مشهورة فى روايتها « حديقة مانسفيلد » حيث قالت : « فلهب غيرى من الكتاب فى التحدث عن الإثم والبؤس . أما أنا فأترك هذه الموضوعات المقيتة بأقصى ما أستطيع من سرعة » . والفيلسوف العظيم أفلاطون نفسه يعترض على المأساة لنفس هذا السبب فيما اعترض عليها من أسباب . وتفسير ذلك واضح من غير شك . فنحن لانستطيع أن نرى الطبيعة البشرية فى أوج عزها وعظمتها إلا إذا انفصلت وتجردت من كل ما يسلبها أو يحجبها ، وإلا إذا تركت لتواجه أشد أعدائها قسوة وضراوة . وهذه هى النظرة التى يجب أن تنظر بها إلى أبطال المآسى الكبرى من أمثال : بروميثيوس وميديا وهاملت ولير : وهذا حقاً هو المقياس الذى تقاس به المأساة : فإذا كانت المأساة تجلب لنا التعاسة بالفعل آخر الأمر ، وتجعلنا ننظر إلى الحياة نظرة قائمة يائسة منهزمة ، فهى إما أن تكون قد أخفقت فى تحقيق غايتها ، وإما أن نكون نحن قد أخفقنا فى الاستجابة لما كنا ينبغى . ولكن إذا وصلنا إلى نتيجة كذلك التى وصل إليها شيللى^(٢) فى نهاية مأساته « بروميثيوس طليقاً » فإننا نكون قد حصلنا على التأثير الصحيح للمأساة ، وذلك بأن :

« نكابد الموم التى يخالها الأمل لانتهى .

(١) ١٧٧٥-١٨١٧

(٢) پرسى بیسش شیللى Percy Bysshe Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢)

وأن نغفو عن الذنوب التي تفوق الموت والليل ظلاماً .

وأن تتحدى السلطة التي تبدو قادرة على كل شيء .

وأن نحب ونحتمل ، وأن نأمل حتى يخلق الأمل .

من حطامه مجالا للتأملات .

وآلا تتغير ، أو تتعثر ، أو تندم —

هكذا تكون يا « تيتان » يا أيها المارد الجبار ، مثل مجدك ،

صالحاً ، عظيماً ، مرحاً ، جيلاً ، طليقاً .

فذاك وحده هو الحياة ، والفرح ، والملكوت ، والنصر .

كان ثمة كبرياء إنسانية حقيقية ، ثمة أيضاً تواضع إنسانية .

ولكن الاثنين ، على ما اعتقد ، ليسا بعيدين عن بعضهما على الإطلاق .

فنحن نعترف بذاتيتنا الانفصالية المستقلة في غيرة وتحمس ، ولكننا محتاجون أيضاً

إلى أن ندعجها في حياة العالم الذي ولدنا فيه ، إلى أن نختلط بغيرنا من الناس ، وأن

نوائم بين رغباتنا ، بل بين شخصيتنا وبين « الوسط » الذي نعيش فيه برضانا

أو بحكم الضرورة ، وبين قوانين الطبيعة العامة . وهذا الدافع الثاني سليم وقوي .

كالدافع الأول تماماً . وهو موجود عند أقوى الناس شخصية واشدهم عزماً .

فالشاعر بليك^(١) مثلاً يبكي قائلاً في بيت من أبياته المؤثرة :

« أواه .. لماذا ولدت بوجه يختلف عن وجوه الآخرين ؟ »

إننا لا يمكن أن نفتنح بمجرد تأكيد ذاتيتنا ، بل لابد أن نعترف بمصائر الآخرين .

مصير الجنس الذي تنتمي إليه . وهناك من يرى أن كل عصفور هو شيء بالغ الأهمية

في حين يرى آخرون أن أعظم إنسان هو شيء لا أهمية له على الإطلاق . إن كلا

من هاتين الحقيقتين تكمل إحداها الأخرى . ولعل إحداها لا يكون لها كبير معنى بدون الحقيقة الأخرى .

إن الاعتقاد بأن الفرد لأهمية له إلا كجزء من شيء أشمل وأوسع ، والرغبة في الاندماج مع الآخرين من نفس النوع ، ثم الحاسة الاجتماعية — هذه كلها أشياء تجد تعبيراً صادقاً في الفن كما تجده في الدين . وهي ليست ذات شأن كبير في الدين . وهي ليست ذات شأن كبير في الفن بصفة عامة ، إلا أن أثرها فيه ربما كان مساوياً لأثرها في الدين . وعندما يرسخ هذا الاتجاه في أذهاننا ، فإننا لا ننظر إلى السمات غير المألوفة في شخصيتنا على أنها أشياء منعزلة تماماً عن هذا المصير . وذلك ما يؤيده تساؤلنا عما إذا لم نكن في جوهرنا رجالاً ونساء مثل جيراننا إن هذا هو الرأي الذي سأشير إليه في كل ما أريد أن أقول تأييداً لنظرية الملهاة التي أريد أن أدافع عنها .

إن فكرة الإنجليز العامة عن الملهاة فكرة غامضة ومائعة ، وذلك على عكس الأفكار الأكثر دقة عنها . فإذا كانت المسرحية تعطينا ، وبخاصة في نهايتها ، مشاعر سارة عن الحياة ، ذكرت براحنا أنها ملهاة . ونحن الإنجليز نتشوف دائماً إلى أن نجد في الملهاة المصرية العادية اهتماماً ساذجاً مائماً بالحب . والفكرة الشائعة عن الملهاة يمكن تلخيصها في رأيين بسيطين :

أما الرأي الأول فهو أنه ما دامت المسرحية تثير فيك الضحك فهي ملهاة . والضحك ولا ريب علاقة بالملهاة ، ومن ثمة كانت كل المحاولات الفلسفية لتحليل الملهاة تدور حول الضحك وأسبابه . فالضحك عادة غريبة من عادات الإنسان ولم يكن غريباً لهذا السبب اجتذابها لاهتمام الفلاسفة وعلماء النفس ، وإن لم تسلم أبحاثهم الطويلة السقيمة من الفقر والعجز ، كما أن استنتاجاتهم لا تبعث على الرضا فقد انتهى بعضهم إلى أن الضحك تعبير عن القوة ، وبعضهم يقول إنه علامة الهزيمة ولا يسعني إلا أن أقول إن ربط الملهاة بالضحك هو أول السير في الطريق الخاطئ : فالضحك فعل جثماني ، وإذا حاولنا إرجاع أسبابه إلى مصدر واحد لأدى هذا

إلى البعد عن المسرحية وعن الأدب . ويقول شاييلوك^(١) : « أليس إذا دغدغتنى
أي زغزغتي — ضحكت ؟ » كما أن كثيرا من الناس يجمعون على أنهم يميلون إلى
الضحك في الجنازات وغيرها من المناسبات الحزينة . ومن المعتاد أن يفرق الإنسان
في الضحك في مواقف الفزع إذا اتا به حزن مفاجيء . فهذه أنواع الضحك التي
تغلب عليها الفطرة أكثر من غيرها ، بل لعلها الأنواع الفطرية الوحيدة الكاملة
من الضحك . ولكن ثمة ضحكا اختياريا بجانب هذا الضحك الطبيعي يأتي حين
نعتقد أن هناك شيئا مضحكا . وفي البحث الذي سبق أن أشرت إليه ، أورد السير
ماكس يربوم^(٢) قائمة بالموضوعات المتكررة التي كانت الجرائد في ذلك العصر
تتناولها لتحمل قراءها على الضحك ، وعلى رأسها بطبيعة الحال موضوع « الحموات »
ففي مثل هذا النوع من الضحك لا نرانا بحاجة إلى أن نبحث عن سبب لضحكنا
أكثر من أن الناس اتفقوا على الضحك عند « إشارة » معينة . وسوف أنحدث
في الفصل التالي عن المادة الموضوعية للملهاة . ولكن لا يجب أن نظن أن موضوعات
الملاهى هي السبب الذي يبعث على الضحك .

والواقع أن الضحك من أكثر الأفعال مغالطة وتضليلا . وهو يتراوح بين
الصرخات المستيرية أو القرقرة ، وصغير الاستهجان ولحظ المتعمد ، وبين القهقهة
التي تتم عن عقل فارغ وتلك التي تنوى على مساركة وجدانية وفهم صحيح . أضف
إلى هذا أنه ليس من المؤكد أن هدف الملهاة هو إحداث الضحك . فكثير من
الملاهى العظيمة لا تبعث إلا على الجد والوقار ، مما أدى إلى استنتاجات محيرة للغاية
كذلك الاستنتاج الذي مؤداه أن الملاهى الخالدة مثل « دون كيشوت — أو دون
كيخوته — » (لسيرفانتز^(٣)) و « الفاصفة » (لشيكسبير) و « كاره البشر »

(١) المراهبي اليهودي في مسرحية « تاجر البندقية » لشيكسبير . (الفصل
الثالث — المنظر الأول) .

(٢) (١٨٧٢-١٩٥٦) ناقد ومؤلف انجليزى وجامع آثار أدبية معروف
بسخريته الضاحك .

(٣) ١٦١٦-١٥٤٧

(لمولير) — ليست سوى مآسى . ولا شك أن معاصري شيكسبير كانوا يضحكون من قلوبهم لسوء معاملة ملفوليو في الفصلين الأخيرين من ملهامة « الليلة الثانية عشرة » أما نحن فإنتنا في الغالب لا نستريح اليوم إلى تلك المعاصرة . ولكن ليس معنى هذا أن نستخلص أن روح الفكاهة عندنا مصاب ببعض القصور ، أو أن ملفوليو شخصية مفعجة . فالواقع أن الملهامة معقدة جدا بحيث لا تقتصر على مجرد الضحك تماما كما أن الانفعالات التي تثيرها المأساة معقدة جدا بحيث لا تقتصر على مجرد الحزن وحسب أن أدل على أن الضحك هو إحدى الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب الفكاهي للتأثير على الجمهور ، بغض النظر عن الغاية التي يرمى إليها . والحقيقة أننا نضحك من تلقاء أنفسنا من أى شخص أو من أى حدث تصدمنا غرابته أو شذوذه عما ألفناه في حياتنا العادية . ولعل هذا هو الصلة الجوهرية الوحيدة بين الضحك والملهامة .

أما الرأى الشائع الآخر فهو أن كل مسرحية نهايتها سعيدة فهي ملهامة . وهذا الرأى أيضا عرضة لاعتراضات ماثلة . وأول هذه الاعتراضات أن السعادة كلمة ذات مدلول واسع منهم يشير من الخلاف أكثر مما يزيله . إن النهاية التقليدية للمأساة هي موت البطل (أو كارثة تقترب من الموت) ، كما أن النهاية التقليدية للملهامة هي الزواج . ولكن لو فرضنا أن شكسبير كان قد أبقي هاملت وأوفيليا على قيد الحياة وعقد قرانهما في نهاية المسرحية ، فإنه بذلك لن يكون قد أحال مسرحية « كاره البشر » لمولير . فإن آلسست لايتزوج سيليمين ولا اليانت ، ومع ذلك فإن المسرحية لا تنقلب إلى مأساة ، رغم الرأى السطحي الذي ينادى بذلك أحيانا . وبالمثل فإن مسرحية « قولپونى » لا تعتبر مأساة رغم أنها تنتهى بدمار البطل وسجنه .

وهذا الرأى يقوم على منطق مغلوط تماما ، هو الخلط بين الفن ومادته الخام .

ونمة أسباب قوية (سأتحدث عنها فيما بعد) تقتضى أن يكون نوع معين من عقدة المسرحية ملائماً للمأساة ، ونوع آخر ملائماً للملهمة . ومن هنا نشأ التقليد الذى درج على إنهاء المأساة بالموت والملهمة بالزواج . ولكن الموت فى حد ذاته ليس مفرجاً : فعندما يصف مخبر صحفى حادثاً فى طريق بانه « حادثة مفرجة » لمجرد أن شخصاً قتل ، فإنه بذلك يخطئ فى استخدام اللغة ، لأن من الممكن أن نعالج الموت معالجة مضحكة . فقد جعل شارل الثانى من موته هو نفسه ملهامة . ورغم أنه ليس من اللياقة إلى حد ما أن نستخدم الفكاهة فى الموت الحقيقى ، إلا أنه ليس ثمة من يعترض مثل هذا الاعتراض إذا استخدمناها . فهناك موت جيم مثلاً ، ذلك الذى أكله الأسد فى « قصص تحذيرية »^(١) . وهناك موت براون فى « سافونارولا براون »^(٢) ، وذلك فى كتابه : « سبعة رجال » .

« قلت فى إصرار : أما فى المأساة ، فيجب أن يمهد للكارثة خطوة خطوة . أى عزيزى براون ، إن نهاية البطل يجب أن تكون منطقية ومعقولة . فأجاب ونحن نعبّر ميدان بيكاديللى : إننى لا أوافق على هذا . فهى ليست كذلك فى الحياة الواقعية . إذ ما الذى يمنع سيارة الأتوبيس من أن تصدمنى وتقتلنى هذه اللحظة ؟ »

وفى تلك اللحظة وقع ما طالمأ بدا لى أنه أغرب المصادفات — نفس الشيء الذى يجب أن يشحاشاه كتاب المسرحية . أجل ، فقد صدمت سيارة أتوبيس براون وأردته قتيلاً !

وهذه الفقرة لا توضح النقطة التى أحاول الوصول إليها حسب ، بل وتشرحها أيضاً .

ومهما يكن من شيء ، فإن كلمتى « سعيد » و « غير سعيد » هما من الكلمات

(١) للكاتب الانجليزى جوزيف هيلير — بيلوك Hilaire Belloc (١٨٧٠-١٩٥٣)

(٢) للكاتب الانجليزى سير ماكس بيربوم

غير المناسبة إطلاقاً في هذا الصدد . فعندما يقول ملتون^(١) في نهاية مسرحية « شمشون الجبار » .

« ليس هنا مكان النواح والعيول ،
ولا نخش الحدود أو المعجز والحزى ،
ولا المذمة أو الملامة وإنما كل شيء جميل وعلى ما يرام »

فانه لا يقول : « هذه المسرحية ملهاة » . وأما عن الزواج ، فما عليك إلا ان تدرس نهاية أية ملهاة جيدة تنتهى بالزواج ولتكن « جمجمة ولاطحن » لشيكسبير أو « سنة الحياة » (لكونجرريف)^(٢) أو « الكبرياء والهوى » (لجين أوستن)^(٣) أو « ميجور باربر » (لبرناردشو)^(٤) . ففي هذه الملاحى نجد أن السعادة وإن كانت موجودة ، إلا أنها في غير موضعها وليست مرتبطة بجوهر القصة . وهى تنتهى جيماً بنهاية غير قاطعة يشيع فيها التساؤل والشك . أما الشيء الوحيد المؤكد فهو ان الزواج ليس نهاية القصة وإنما هو بدايتها . وهذه النهاية غير الحاسمة التى ينتهى بها كثير من الملاحى لها ارتباط هام بطبيعة عقدة المسرحية . وهى غالباً تبعث على الضجر الزائد ، وأحياناً على الحزن العميق سواء انتهت بالزواج أو لم تنته .

والواقع أن نهاية المسرحية أو الرواية هى شيء مهم . ولكنها يجب أن تتفق مع بقية أجزاء العقدة . فهى بمفردها لا تقرر طابع العمل المسرحى . وقد طالع الدكتور جونسون^(٥) مشكلة « النهاية السعيدة » فى براعة فى كتابه « مقدمة عن شيكسبير » ، وذلك حيث يقول :

« إن الممثلين الذين قسموا أعمال مؤلفنا (شيكسبير) فى طبعاتهم إلى ملاحى

-
- (١) جون ملتون John Milton (١٦٠٨-١٦٧٤)
(٢) وليام كونجرريف William Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩)
(٣) جين أوستن Jane Austen (١٧٧٥-١٨١٧)
(٤) برنارد شو Bernard Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠)
(٥) صمويل جونسون Samuel Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤)

ومسرحيات تاريخية ومآس ، لم يبنوا تقسيمهم للأنواع الثلاثة فيما يبدو على أية أفكار دقيقة أو محددة .

فانعمل - وبالأحرى الموضوع - الذى كان ينتهى بسعادة الشخصيات الرئيسية ، كان يعد فى نظرهم ملهاة ، حتى ولو كانت الأحداث التى يتألف منها هذا الفعل أحداثاً جادة أو حزينة . وقد استمرت هذه الفكرة عن الملهاة سائدة بيننا فترة طويلة . وهكذا كتبت مسرحيات وغيرت فيها النهاية فصارت يوماً مأساة ، ويوماً آخر ملهاة .

ولكن على الرغم مما قاله جونسون فإن الفكرة ما زالت سائدة بيننا .

(٣)

إن الوصول إلى رأى عن طريق الأمثلة أسهل من الوصول إليه عن طريق القواعد المجردة . ولذلك سوف أفنيس أربعة مشاهد من أربعة مؤلفات إنجليزية متباينة بقدر الإمكان . وهذه المؤلفات هى « حلم ليلة فى منتصف الصيف » (لشكسبير) و « ترسترام شاندى » (لستيرن^(١)) و « إيمان » (لجين أوستن) و « ميجور باربر » (لبرنارد شو) . وقد تعمدت أن أختار ملاحى معروفة ، وأن أختار من هذه الملاحى أكثر المشاهد وضوحاً وتحقيقاً لهدفى ، لأننى أريد أن أركز الانتباه على نماذج أدبية مألوفة للقارئ ، بدلا من أن أختار له نماذج حديثة أو جديدة عليه - وسوف يقتضى هذا أن أورد شواهد مطولة كاملة حتى أتيح الفرصة للقارئ لى يدرك مقدرة مؤلفينا أحسن الإدراك ، وحتى يكون كلامهم مائلا أمام عينيه . فالكلمات المفردة مهمة فى الملهاة كما هى مهمة فى سائر ألوان الأدب المكتملة النضج . ولكن أهميتها لا تنجلي إلا من سياق نصوص طويلة . ومن المؤكد أن بضعة أمثلة لا يمكن أن تثبت صحة نظرية من النظريات . ولكنها تستطيع أن تشرحها وأن تجعل منها حقيقة واقعة .

(١) لورنس ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣-١٧٦٨) .

أما المثل الأول فهو من المشهد الأول من الفصل الثالث من ملهاة « حلم ليلة في منتصف الصيف » ، وذلك حينما تستيقظ تيتانيا وهي واقعة تحت تأثير السحر فتقع في غرام بيطم . وقبل أن يبدأ هذا المشهد بقليل يكون بيطم قد ظهر على المسرح وهو لابس رأس حمار ، فينفض عنه زملاؤه وقد تملكهم الرعب :

بيطم : إني أرى حيلتهم : إنهم يريدون أن يجعلوا مني حماراً ويخيفوني إذا استطاعوا ، لكنني لن أبرح هذا المكان مهما فعلوا . سأسير هنا ذاهباً آتياً ، وسأغني ليسمعوا صوتي وليدركوا أنني لست خائفاً (يعني) :

دبل الشحرور في سواده
ومنقاره البرتقالي القاتم
وطير الدج ذو النغمة الحلوة
والصفراغون (١) بقادمتيه الصغيرتين

تيتانيا : أي ملك هذا الذي يوقظني من مرقدى فوق الزهور ؟ (تصحو)
بيطم : (يعني) والحسون والعصفور والثقيرة
والدج والكروان على الشجرة
والقوق (٢) السنجابي ذو الصوت الواضح الجميل
الذي يصغي كثير من الناس إلى نغمه
ولا يملك أحد إلا أن يلي نداءه

— ومنذا الذي يسلم عقله لمثل هذا الطائر الأحمق ؟ ومنذا الذي يكذبه ،
ولو صاح قائلا « يا قوق » هذا غير صحيح ؟

تيتانيا : أرجوك أيها الإنس الرقيق أن تعيد الغناء.

(١) Wren نوع من البلابل المغردة .

(٢) Cuckoo من الطيور المغردة الصغيرة .

فإن اذنى قد طربت لأنغامك .

وافتننت عيني بصورتك ،

وتحركت نفسي لحصالك الجميلة ،

التي أنطقتنى على الرغم منى ساعة أن رأيتك لأول مرة بأن أقول - واقسم على ذلك - إنى أحبك .

بطم : أظن يا سيدى أنه ما من سبب يدعوك إلى ذلك ، ولكن من الحق أن أقول إن العقل والحب لا يجتمعان فى هذه الأيام ، ولا سيما أن بعض الجيران الأشرف يعملون على التفرقة بيننا . أرجو المَعذرة فإني فى بعض الأحيان أميل إلى المزاح .

تيتانيا : إن لك من راحة العقل نصيباً يعادل مالك من جمال .

بطم : ليس لى كبير نصيب من أيهما : ولو كان لى من العقل ما يخرجنى من هذه الغابة لكان لى منه ما يكفينى .

تيتانيا : لا ترغب فى الخروج من هذه الغابة ،

لأنك باق فيها شئت أم لم تشأ .

فأنا روح ولكن لا كسائر الأرواح .

الصيف فى دولتى لا ينتفى .

وإنى لك لعاشقة ، فامض إذن معى .

ولسوف أعهد إلى الجان بخدمتك

ياتون لك بالآلىء من الأعماق

ويغنون وأنت نائم على فراش من الزهر الوثير

موساً طهرك من خشونة جسمك البشرية

حتى تصير كأنك روح من الهواء

إن هذا المنظر سرطان ما يروق كل من يقرأه . ولكنه منظر معقد للغاية .
 فأولاً : أن منظر رجل له رأس حمار لما يبعث على الضحك . فعدم الانسجام أو عدم
 الملاءمة يبعثان على الضحك . ولكن الملهة ليست مجرد عدم انسجام جثماني ، تماماً
 كما أن المأساة ليست مجرد إلقاء الرعب في النفوس . فذلك النوع من إثارة العواطف
 والمشاعر الذي نسميه مهزلة ^(١) عندما يكون مضحكا ، والذي نسميه (خطأ)
 ميلودراما عندما يكون بشعاً مخيفاً ليس في ذاته مضحكا ولا مفرحاً . ومع ذلك فإن الملهة
 قد تحتوي على عنصر المزح ، كما أن الملهة قد تكمن في المهزلة (كما في هذا المنظر) ،
 وليس في هذا ما يفيد . فان شيكسبير — الذي كان يحب أن يستميل جمهوره .
 بمستوياته المختلفة ويجعل من هدفه إحداث كل أنواع التأثير الدرامي والمسرحي .
 كان يعتمد كثيراً على المزح في إحداث استجابة سريعة من جانب الجمهور . . .
 أعني إحداث الإثارة الأولى لمشاعر الجمهور .

ولكن رأس الحمار ليس مجرد أداة مسرحية . إنه رمز . فالنساج بطم . رغم
 دماثة أخلاقه — هو كالحمار سواء بسواء لطيبته وقلة تفكيره . فهو لا يستطيع حتى
 أن يفهم النكتة القديمة التي قيلت عن الأزواج المخدوعين . والواقع أن شيكسبير
 بذل جهداً في توضيح وجهة نظره بالتهكم الفكاهي الذي يبدو في قول بطم : « إنهم
 يريدون أن يجعلوا مني حميراً » . وكان بطم قبل ذلك قد لفت الأنظار إلى هذا
 التحول دون أن يدري . فعندما قال له سنوات : « أواه بطم ! لقد تغيرت ! »
 ما هذا الذي أراه يعلوك ! أجاب بطم : « ماذا ترى ؟ إنك ترى رأس حمار نخصك .
 أليس كذلك ؟ . وهو الآن يتخذ رأس الحمار لنفسه دون أن يدري أيضاً . إن أبسط
 العقول بين المفرجين ، يتبين مغزى هذا وهم راضون عن المسرحية وعن أنفسهم .

إن التناقض بين مسلك بطم الذي يبعث على الثقة وبين الحماقة التي تتجلى في مظهره .
 تصلح موضوعاً جيداً للملهة الهابطة . ولكن مغزى المنظر الرئيسي لا يكمن بالطبع .

(١) أو ملهة التهريج . وهي مسرحية هزلية لا ترمى لغير اضحاك .

في بلاهة بطم ولكن في غفلة تيتانيا الرائعة . فكل كلمة تتفوه بها تبعث على الضحك وبخاصة عندما تستخدم في حديثها مع بطم كلمة « رقيق أو لطيف » التي كانت حتى شيكسبير لاتزال تحمل معناها القديم الذي يشير إلى رقة الجسم ولطف العقل عند الإنسان والحيوان جميعاً . وليس هذا فحسب . بل إن كل أسلوبها في الحديث (بما فيه من تسميق وتصنع ومبالغة في الوزن والإيقاع والأسلوب لما يتميز به الشعر العاطفي في عصر الملكة اليزابيث) - . . . أقول إن كل أسلوبها يبعث على الضحك بطريقة مؤثرة عندما تتحدث . ونحن إذا توقفنا برهة لننظر إلى المسرحية ككل نجد أن هذا التدهور الذي أصاب عقل الحورية تيتانيا قد سبقه إرهاص به عندما تشاجرت الجنية مع زوجها بشأن الخادم الغلام وعندما تباحث أويرون مع بك بشأن تموينة الحب . إن الحوريات لساحرات ، رشيقات ، قادرات ، وسلطات الطوية . ولكن كم هن ساذجات وقاصرات !

وهنا يكون بطم قد حصل على ما هو جدير به : فعالمه على الأقل قانع بنفسه في نطاق حدوده المتواضعة . وهو يجيب على تصريح تيتانيا بالحب له إجابة معقولة ليست أكثر مما تتوقع ، ولكنها إجابة تناسب المقام . وبعد ذلك يدير دفة الحديث في لباقة وهو يشير ثانية إلى ثنائها على غنائها . ويؤدي هذا إلى ثناء آخر من جانبها أكثر سخيرية ولكنه في لغة صريحة : « إن لك من رجاحة العقل نصيباً يعادل ما لك من جمال » . وقد تكون هذه العبارة صحيحة لو أننا فهمناها حرفياً ولكن بطم لا يغضب على الإطلاق ولا يرتبك ، وإنما يعقب على ذلك بمقطوعة تدل على حكمة حقة وإن كانت حكمة ساذجة

إن الفكاهة الرفيعة في هذا المنظر تكمن في الطريقة التي يبعث بها كل من بطم وتيتانيا الراحة في قلب الآخر . وعندما يقول بك عبارته المأثورة عن البشرية في المنظر التالي « يا إلهي ، كم هم حقى هؤلاء القوم ! » — فإننا قد لانفهم روح التهكم والسخرية الذي تنطوي عليه هذه العبارة ، فنحن حقاً حقى ، ولكن ثمة ما هو أكثر حماقة من حماقة البشر الطبيعية . وحتى بك — أحسن الجان — ليس

على حق كبير في سخريته وتنديده « ، على حد قول بطم .

إن هذا التناقض أو هذه المفارقة بين تيتانيا و بطم هي لب الملهاة . وقد كررها شيكسبير في عدة صور مختلفة (وهي تتجلى بين ملفوليو وسير توبى بلسن في ملهاة الليلة الثانية عشرة ، وبين دون جون ودوجيرى في ملهاته جمعة ولا طحن ، ثم بين جميع شخصيات ملهاة « كما تهواه » من الدوقين بما حوته رأسهما من خيالات إلى « أودرى » الغبية الحاوية الرأس ، الآمنة الراضية عن دعارتها الفاضحة) . بيد أن جميع الكتاب الفكاهيين يستخدمون هذه المفارقة كثيراً . فنشوسر مثلاً يستخدمها في المقابلة بين شخصية بريوريس — وزوجة باث وبين ينار ومايو في « قصة التاجر » . ويستخدمها سرفانتس في الثنائى الخالد دون كيشوت وسانكوبانزا كذلك يكثر فليدينج^(٢) من استخدامها (مثال ذلك عندما يهبط توم جوبنز^(٣) فجأة من علياء تغنيه بفضائل صوفيا وسحرها ويرتمى فى أحضان موللى سيجريم ، أو عندما يكتشف الفيلسوف سكوير جالساً القرفساء خلف الستار فى غرفة نوم موللى) . وتقوم شهرة برنارد شو ككاتب فكاهى على إدراكه لهذه الثنائية فى الطبيعة البشرية وعلى خياله الذى يجسمها ويمسرحها .

وهذا هو مناط الأهمية فى ملهاة ، « حلم ليلة فى منتصف الصيف » إنه فهم عميق للطبيعة البشرية ، تلك الطبيعة المتناقضة التى تجمع بين التهذيب والركة البالغة وبين الغرائز البهيمية فى آن واحد . ولم يكن شيكسبير شاعراً فحسب ، وإنما كان أيضاً كاتباً مسرحياً أتقن فن المسرح منذ أن اشتغل به . وعلى ذلك فإن تيتانيا

(١) هنرى فيلدينج Henry Fielding (١٧٠٧-١٧٥٤) .

(٢) فى حكاية بريوريس — وكل القصص المذكورة من قصص كنتربرى Canterbury Tales (المراجع) .

(٣) فى قصته التى تحمل هذا الاسم وظهرت سنة ١٧٤٩ (المراجع)

وبطم ليسا مجرد شخصيتين ناضجتين — بل هما رمزان . قسمة تهكم في حديث تيتانيا الذى يبدأ بقولها : « لا ترغب في الخروج من هذه الغابة . . . » فهي حقاً حورية من مرتبة ممتازة ، ولكن لاهى ولا أى حورية أخرى تستطيع أن تنقى نفوسنا مما رسب فيها . وحتى لو نجحت في ذلك فإننا لن نكون أحسن حالا مما كنا عليه . ففى كل منا يقبع شيء من تيتانيا ومن بطم (وانظر كيف تجلت عبقرية شيكسبير في اختيار هذين الإسمين ^(١)) .

وإلى هنا نكون قد وصلنا إلى الملهة الشاعرية التى تضع شيكسبير في مرتبة بذاتها مستقلة عن معظم كتاب المسرح وفوقهم جميعاً . ففى هذا النظر الذى يتدرج من المزل الفج إلى الملهة الشاعرية ، نجد كل ما نحتاج إلى معرفته عن الأسلوب الفكاهى . ولكن قليلا من الملاحى نسبياً هى التى تصل إلى هذا المستوى . فمناظرها تقترب عادة من الحياة الواقعية ، وهى تكاد تسمى دائماً إلى التناقض أو التغير الأساسى فى طبيعة البشر من المثل الأعلى والواقع . ولكنها تصور فى الوقت ذاته كل نوع من أنواع الصدام الناجم عن الأفكار والأمزجة المتباينة وخير مثال لهذا النوع من الملهة التى تعالج حياتنا اليومية هو رواية « ترسترام شاندى » . ويجب أن نلاحظ أن أسلوب ستيرن ^(٢) غير المنظم فى سرد القصة وعادته المثيرة فى ترك ثغرات فى الصفحات (يضع فيها علامة *) ليملاها القارئ بخياله مما يضيق هذا القارئ أحياناً — يجعل من الصعب علينا أن ننتقى أية قطعة توفى الكاتب حقه الكامل من الإنصاف ، ومع ذلك فسوف نورد هنا منظراً من « المجلد الخامس » (الفصلين ٣١ ، ٣٢) يصور فى جلاء الشخصيات الأربع الرئيسية : وولتر شاندى « والدى » ، وشقيقه توى ، وخادم توبى « الأومباشى

(١) كلمة bottom فى اللغة الانجليزية معناها « العجز » بضم الجيم

أو المدبر — وتيتانيا ملكة الحوريات ومن تابعات ديانا .

(٢) لورنس ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣-١٧٦٨) .

ترم « ، ثم القس يوريك . يتحدث وولتر شاندى عن سلطة الآباء على أبنائهم .
فيقول :

قال « والدى » فى غير اكترات وقد أوشك أن يغلق الكتاب : « لقد دفعنى .
إلى هذا التفكير مجرد رغبى فى أن أبين أساس العلاقة الطبيعية بين الأب وابنه ،
سواء فيما يتعلق بالحق أو بالسلطة الشرعية ، وذلك عن طريق :

١ — الزواج

٢ — التبني

٣ — الاعتراف بالبنوة

٤ — الولادة — وسوف أتناولها جميعاً وفقاً لهذا الترتيب .

فاجاب القس يوريك قائلاً : « إنتى لا أعلق أهمية كبيرة على إحدى هذه .
الطرق . فإن هذا الفعل فى رأى ، وبخاصة فى الحالة الأخيرة ، يخلى الطفل من
المسئولية بقدر ما يعطى السلطة للأب » .

فقال والدى محتداً : « إنك لمخطيء ولهذا السبب الواضح * * * * *
* * * * * وأنا أعلم أن الطفل لهذا السبب لا يكون كذلك فى رعاية الأم » .

فاجاب يوريك : « ولكن نفس الشيء ينطبق عليها » .
وهنا قال والدى : « إنها هى نفسها خاضعة لسلطة غيرها » .

ثم أوماً برأسه ووضع إصبعه على جانب أنفه وأضاف قائلاً : « زد على هذا .
أنها ليست العامل الرئيسى » .

فأخرج عمى توبى غليونيه من فمه وقال مقاطعاً : « العامل الرئيسى فى ماذا ؟ »

ولكن والدى واصل حديثه غير ملتفت إلى عمى قائلاً : « غير أن هذا لا يمنع .
الابن بطبيعة الحال من أن يوفىها حقها من الاحترام . وتستطيع أن تقرأ هذا »

بالتفصيل ياوريك في القسم العاشر من الفصل الحادى عشر من المجلد الأول من
« تشريع جستنيان » .

ويجب القس يوريك : « وأستطيع أن أقرأه أيضاً فى « كتاب الإيمان »
وهنا قال عمى توبى : « أجل ، إن ترم يستطيع أن يعيد كل كلمة منه عن
ظهر قلب »

ولم يحتج والدى على مقاطعة ترم له وهو يتلو من « كتاب أصول
الإيمان » .

فقال عمى توبى : « لعمري إنه يستطيع . إسأله يامستر يوريك أى سؤال
يحلو لك » :

فقال القس يوريك فى دعة ورقة : « الوصية الخامسة ياترم » .

وهنا قال عمى توبى محتداً : « إنك لاتسأله كما ينبغى » . ثم ألقى أمره إلى
ترم صارخاً : « الخامسة !

فاجاب الأمباشى : « ولكننى يجب أن أبدأ بالوصية الأولى يا سيدى » .
وهنا لم يتمالك القس يوريك نفسه من الابتسام .

فحمل الأمباشى عصاه على كتفه كالو كانت بندقية ، ثم توجه إلى منتصف
الغرفة حيث وقف وقال مخاطباً القس : « لعلك لاتدرك يا سيدى أن هذا يتطلب
منى ما يتطلبه التدريب فى ميدان القتال سواء بسواء » .

ثم صاح فى لهجته العسكرية : « ضع يدك اليمنى على الزناد » . وأخذ يودى
الحركة وهو يقوم بالنداء . ثم راح يلقى الأوامر لنفسه وينفذها واحداً فى إثر
الآخر : « اوزن الزناد » « دع الزناد » .

ثم وجه القول إلى القس : « وهكذا ترى يا سيدى ان كل حركة تؤدى إلى .

«التي تليها . والآن فإنتى على تمام الاستعداد ، وما على سيدى الضابط إلا ان يبدأ
فى إلقاء أوامره .»

فصاح عمى توبى وقد وضع يده إلى جانبه : « الأولى » !

مم قال ملوحاً بغليونه كما لو كان يلوح بالسيف على رأس فصيلة من الجنود :
« الثانية » ! — بينما راح الأومباشى يتلو الوصايا واحدة بعد واحدة ، حتى إذا
فرغ من الوصية التى تقول « أكرم أباك وأمك » حتى رأسه قليلاً مم عاد إلى
مكانه فى ركن الغرفة .

وهنا قال والدى : « إن كل شىء فى هذا العالم حافل بالدعابة — وبالنكتة
والثقافة أيضاً — لو أننا نجحنا فى اكتشافها . فهذه هى « إسفالات » بناء الثقافة
دون البناء ذاته . إنها المرآة التى يرى فيها المربون والمفكرون والمعلمون والحكام
ومدرسو اللغة اللاتينية والمعلمون المشاءون أنفسهم ... على حقيقتها . أوه يا يوريك !
تمة قشرة خارجية تنمو مع العلم والمعرفة لا يعرف هؤلاء كيف يطرحونها عنهم .
ذلك أن العلوم قد تحفظ عن ظهر قلب ، أما الحكمة فليست كذلك » .

وهنا ظن القس يوريك أن الوحى قد هبط على والدى .

وواصل والدى كلامه قائلاً : إنتى على استعداد هذه اللحظة لأن أهب كل
ثروة عمتى « دنيا » للأعمال الخيرية (تلك الأعمال التى لم يكن والدى بهذه المناسبة
يعرف شيئاً عنها) إذا كان الأومباشى يفقه أى فكرة واضحة عن أى كلمة من
الكلمات التى ردها .

مم استدار إلى الأومباشى وقال له : « أرجو ياترم أن تخبرنى ماذا تعنى بقولك
أكرم أباك وأمك ؟ »

فأجاب ترم : « أعنى ياسيدى أنه يجب أن اساعدها بتسعة بنسات من أجرى
نكل يوم عندما يتقدم بهما العمر . »

فسأله القس يوريك : « وهل فعلت ذلك يا ترم ؟ »

فأجاب عمى توبى : « لقد فعل حقا »

فنهض القس يوريك من مقعده وأمسك بالأومباشى من يده وهتف به : « إنك يا ترم إذن أحسن مفسر لهذا الجزء من الوصايا العشر . وأنا أقدرك من أجل ذلك يا أومباشى تريم أكثر مما لو كنت قد اشتركت فى كتابة التلمود نفسه » .

إن التأثير الذى تحدثه هذه القطعة أقل تركيزا وتعقيدا من التأثير الذى أحدثه مشهد ديتانينا فى مسرحيته « حكم ليلة فى منتف الصيف » . ولكنه تأثير مع ذلك محكم للغاية . فقد كانت لدى ستيرن قدرة على تخيل ما يدور فى عقول البسطاء السذج وهم يعملون فى محيطهم الاجتماعى ، وعلى أن يؤلف من ذلك مشهدا يقوم أساسا على الحوار . فعلى الرغم من قول يوريك الأخير (ذلك القول الذى يتسق تماما مع شخصيته) ، فإن المنظر لا يرمى إلى أى موعظة وإنما هو عبارة عن عرض لخصائص أخلاقية عادية

إن كلا من المشهدين السالفين يبعث على الضحك . ولكن شرح النكت لا يجازى عادة إلا بالجمود . ومادمت قد أسهبت فى شرح النكت التى احتواها المشهد المقتبس من شيكسبير ، فلا أظن أن من الضروري الآن أن أقول أكثر مما قلت عن ستيرن . ولكن الملهمة لا تقوم دائما على المادة التى تبعث على الضحك . ولذلك سأنتقل الآن إلى مشهدين يحتويان على شئ من الألم ، أحدهما للكاتبة الروائية جين أوستن والآخر للمؤلف المسرحى برنارد شو .

والمشهد الأول مأخوذ من رواية « إيمان » ، ويعتبر ذروة القصة . وهى تقع فى الفصل السابع والأربعين ، حيث تتحدث البطلة إيمان ودهاوس إلى القاصر الموضوعة تحت وصايتها هارييت مبيت وهى التى اعتقدت أنها أصيبت بنحبة أمل عندما علمت بخطبة فرانك تشرشل إلى جين فيرفاكس :

تقول إما :

— لم يكن لدى ادنى شك قبل ذلك بساعة في أن مستر فرانك تشرشل يمكن أن يولى جين فيرفاكس أى اهتمام. ولتكونى متأكدة أنتى لو عرفت ذلك لأطلعتك عليه على سبيل التحذير .

وتصبح هارييت في دهشة وقد امتقع وجهها : « أنا ؟ !... وعلام تحذرينى ؟
أتظنين أنتى أهتم بمستر فرانك تشرشل ؟ »

وتجيبها إما مبتسمة : « يسعدنى أن أسمعك تتحدثين عن هذا الموضوع فى ثبات وشجاعة . ولكن لا أظنك تشكرين أنه يأتى وقت — وهو ليس بعيد — كنت أفهم فيه أنك تهتمين به . »

— به ؟ . أبدا ، أبداً !... كيف يمكن أن تسيثنى فهمى هكذا يا عزيزتى .
مس وودهاوس ؟ (ثم تستدير منقبضة) .

وتهتف بها إما بعد برهة من الصمت : « هارييت... ماذا تقصدين ؟ ماذا تعنين بحق السماء بقولك تسيثنى فهمى ، ؟ هل أعنقد إذن أنك ... »

ولكنها لم تستطع أن تتفوه بكلمة أخرى ، إذ اختنق صوتها وجلست تنظر إجابة هارييت وهى واجفة .

غير أن هارييت التى كانت تقف غير بعيد منها مشيخة بوجهها عنها ، ظلت صامتة برهة . وعندما همت بالكلام كان صوتها متهدجاً كصوت إما :

— لم يكن من الواجب أن أظن أنك يمكن أن تخطئ فى فهمى . فأنا أعرف أننا اتفقنا على ألا نذكر اسمه على الإطلاق . ولكن إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنه أرفع منزلة وأعلى قدراً من أى شخص آخر ، فأنا لم يخطر لى أن كلامى قد يحمل على أنه يعنى شخصاً آخر . الحق أنتى لا اعرف شخصاً يستطيع أن يرفع

بصره مستر فرانك تشرشل وهو في صحة أى إنسان آخر . وإني لأرجو أن يكون لدى من الذوق ما يجعلنى لا أفكر فى مستر فرانك تشرشل هذا الذى ليس كمثل رجل آخر . كما أن من المدهش أن تسيئ فهمى هكذا . وإني لمأسدة — لولا اعتقادى أنك كنت تستحسنين تماما ما أفعل وتقصدن مساعدتى فى علاقتى به — إننى كنت منذ البداية أنظر إلى مجرد الجراءة على التفكير فيه من الوقاحة بمكان . فلو أنك لم تحدثينى عن تلك الأشياء البديعة التى حدثت ، عن الزيجات التى تمت رغم التفاوت فى منزلة الزوجين (ولقد كانت هذه كلماتك بالحرف الواحد) ، لما تجرأت بادية الأمر أن أذعن . . . لم أكن لأظن أنه من الممكن . . . ولكن لو أنك أنت التى صاحبتة دواماً . . .

وهنا تصبح إما وهى تستجمع قواها : هاريت ، لنفهم كل منا الأخرى الآن ، حتى لاندع مجالا لخطأ أكبر . أتحدثين عن مستر نايتلى ؟

— بكل تأكيد . لم أكن لأفكر فى شخص سواه . وقد ظننت أنك تعلمين هذا . وكان ذلك واضحا كل الوضوح عندما تحدثنا عنه .

وتجيبها «إما» فى هدوء مصطنع : كلا ، لم يكن هذا واضحا تماما . فقد بدا لى حينئذ أن كل ما قلته إنما يتعلق بشخص آخر ، حتى لأستطيع أن أوكد أنك ذكرت اسم مستر فرانك تشرشل . فأنا واثقة من أنك تحدثت عن الجميل الذى قدمه لك مستر فرانك تشرشل عندما حماك من أولئك الفجر .

— أوه يا آنسة ودهاوسر ، كيف تنسين ؟

— عزيزتى هاريت ، إننى أذكر تماما ما قلته فى تلك المناسبة . لقد قلت لك : إننى لأجد شيئا غريبا فى علاقتك به ، وإنها كانت علاقة طبيعية تماما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الجميل الذى قدمه لك . ولقد وافقت أنت على ذلك ، وعبرت بحرارة عن شعورك نحو ذلك المعروف ، بل وذكرت ما اعتمل فى نفسك عندما رأيته يتقدم منك لينقذك . لقد انطبع ذلك فى ذاكرتى تماما .

فصاحت هاريت : يا إلهي ! لقد أدركت الآن فقط ما كنت تعنين . إنني كنت أتحدث في ذلك الوقت عن شيء مختلف تماما . فما كنت أقصد الغجر ولا مستر فرانك تشرشل . كلا (وتقولها في شيء من التعالي) . . لقد كنت أقصد مناسبة أعز . كنت أعني قدوم مستر نايلي طالبا يدي للرقص عند ما لم ينهض مستر ألتون ليراقصني ولم يكن في القاعة زميل آخر للرقص . ذلك هو الجميل الذي كنت أتحدث عنه . وتلك هي الأريحية والشهامة . ذلك هو المعروف الذي جعلني أشعر أنه أسمى من أي مخلوق على ظهر الأرض .

وتقول إما . يا إلهي ! يا لها من غلطة شنيعة يؤسف لها حقا . ماذا عسانا فاعلثان ؟

— ما كنت لتشجعيني إذن لو أنك فهمتني ؟ ومع ذلك ، فلم يكن من الممكن أن أكون أكثر نكداً مني الآن لو كان الموقف مع ذلك الشخص الآخر . أما الآن ، فمن الممكن أن ...

مم توقفت برهة . أما إما فلا تقوى على الكلام .

وتواصل هاريت كلامها قائلة : « إنني لا أعجب من أنك تشعرين بفارق كبير بين الإثنين كما هو الحال بالنسبة لي أو بالنسبة لأي شخص آخر . فلا بد أنك تعتقدين أن أحدهما يفوقني بمراحل أكثر مما يفوقني الآخر . ولكني أتعشم يا مس وود هاوس أنه لو فرضنا ... أن ... رغم ما في ذلك من غرابة ... ولكنك تعلمين أن تلك هي كلماتك : إن هناك أشياء أكثر غرابة من هذا قد حدثت ، وأن ثمة زيجات تمت رغم التفاوت في منزلة الزوجين وهو تفاوت يفوق التفاوت بين مستر فرانك تشرشل وبينى . وعلى ذلك فالأمر يبدو كما لو أن شيئاً كهذا قد حدث من قبل — وإذا ما أسعدني الحظ و ... — إذا كان مستر نايتلي ... — إذا كان لا يعترض حقاً على ذلك التفاوت ، فإني أرجو يا عزيزتي مس وود هاوس ألا تعترض أنت عليه أيضاً وألا تحاولي وضع عقبات في طريقنا . ولكنني واثقة — أنك أطيب من أن تفعل .

وكانت هاربيت واقفة بجوار النافذة . فاستدارت إما نحوها ونظرت إليها وقد تملكها الفزع ثم قالت بسرعة :

— وهل لديك أية فكرة عما إذا كان مستر نايتلى يبادل الحب ؟
فأجابت هاربيت في تواضع ولكن في جرأة : أجل ، يجب أن أعترف بذلك !

وراع بصر إما في الحال ، وجلست برهة تفكر في صمت . وكانت هذه البرهة كفييلة بأن تجعلها تتعرف على مكنون قلبها فإن عقلا مثل عقلها خليق بأن يمين في التفكير بعد أن تطرق إليه الشك . وهما هي ذى قد تعرفت على الحقيقة كاملة غير منقوصة . لماذا كان حب هاربيت لمستر نايتلى أسوأ بكثير من حبها لفرانك تشرشل ؟ ولماذا يزداد هذا السوء إذا أملت هاربيت في أن يبادلها نايتلى هذا الحب ؟ وخطر لها بسرعة مذهلة أن مستر نايتلى يجب ألا يتزوج سواها !

وكان مسلكها في تلك اللحظات القصار يشغلها كما كان يشغلها قلبها . . لقد رآته مسلكا مكشوفاً تماماً كما لم تشاهده أبداً من قبل . لكم كان مسلكها مع هاربيت مسلماً معيياً وغير لائق ! أجل ، كم كان قاسياً ، خشناً ، وسخيفاً ، مجرداً من الشعور . أى عمى وأى حق . هذا الذى دفع بها إلى ذلك السلوك ! لقد صدمها مسلكها هذا وملك عليها زمام أمرها حتى أنها كانت قينة بأن تنعته بكل ما فى العالم من نعوت قبيحة . ومع ذلك ، فإن قليلاً من احترامها لذاتها رغم هذه العيوب ، وقدرراً من انشغالها على مظهرها ، وشعوراً قوياً بالعدالة نحو هاربيت (لم يكن ثمة ما يدعو إلى أن تشفق على الفتاة التى كانت تعتقد أن مستر نايتلى يحبها — ولكن العدالة كانت تقتضى ألا تسبب لها التعاسة الآن بذلك الفتور) — كل أولئك أكسب «إما» رباطة جأش جعلتها تجلس وتحتمل المزيد من الألم فى هدوء وتتظاهر بالعطف . والحق أنه كان فى مصلحتها أن تتحقق من آخر ما تصبو إليه هاربيت من آمال . ولم تكن هاربيت قد فعلت شيئاً يجعلها تخسر رعاية «إما» واهتمامها الذى كانت تبديه لها وتحفظ نحوها به عن طيب خاطر . كما لم تكن تستحق أن تقلل إما من شأنها ، وهى التى لم تكن نصائحها تؤدى بها قط إلى طريق الصواب . ولما أفاقت إما (م — ٣ مسرحية)

من تأملاتها وكبحت جماح عاطفتها استدارت مرة أخرى إلى هاريت وراحت تصل ما انقطع بينهما من حديث في لهجة أكثر حناناً من ذي قبل . وكان الموضوع الذي بدأناه — وهو قصة جين فيرفاكس الرائعة — قد نسى تماماً . ذلك أن كلا منهما لم تكن تفكر إلا في مستر نايتلى وفي نفسها .

إن هذا مشهد ليس فيه ما يدعو إلى الضحك . فهو يتسم بالجد تماماً . والقصة متوترة ، كما أن الأسلوب يطابق القصة ويجاريها في توتره :

« ولكنها لم تستطع أن تنفوه بكلمة أخرى . فقد اختنق صوتها وجلست تنتظر إجابة هاريت وهي واجفة ... وأجابت هاريت في تواضع ولكن دون أن تبدو عليها أمارات الخوف : أجل ، يجب أن أعترف بذلك ! »

ولكن من المؤكد أن هذا المشهد رغم ذلك لا يعد مشهداً مفاجئاً . صحيح أن الموقف موقف مؤلم وعصيب ، لكنه مع ذلك لا يعد موقفاً شاذاً على الإطلاق . وإنما هو مجرد حادث من شأن الحق والجهل في العالم من ناحية ، والعجلة والفرور من ناحية أخرى ، أن يحدثا في أى وقت . وعلى الرغم من أن إمام تسلك السلوك الذى يتفق مع المناسبة ، إلا أنها لا تفعل أكثر من ذلك ولا تتجاوزه . فهي شجاعة رابطة الجأش ، ولكنها ليست أكثر بطولة مما يجيزه العقل . « يجب ألا يتزوج مستر نايتلى أحداً سواها » . « لم يكن ثمة داع لأن تشفق على الفتاة التى كانت تعتقد أن مستر نايتلى يحبها — ولكن العدالة كانت تقتضى ألا تسبب لها التعاسة الآن بهذا الفتور ... » . « والحق أنه كان من مصلحتها أن تتحقق من آخر ما تصبو إليه هاريت من آمال . » وأبلغ من هذا كله أن عطفها على هاريت لم يعد أكثر من عطف « ظاهرى » خال من النخوة والسمو . لقد كان شيء لا يعدو ما نتوقعه من الإنسان العادى . ولكن ماذا فى ذلك مما يمكن أن نسميه فكاهة ؟

إذن .. فلنحاول الإجابة عن هذا السؤال . وأن التأثير العام للملهاة هو للتخفيف من توتر الشعور . غير أن الملهاة لها لحظاتها من التوتر وقد أردت أن

السوق مثالا للحظة من هذه الملاحظات. وهذا يفسر ما يؤدي إليه الحكم على أي كتاب عن طريق مقتطفات منه من قلة الرضا وعدم الاقتناع ، بل لو كان الحكم مقصورا على أي جزء من كتاب على ضوء أكبر قدرا من نص هذا الجزء . إن هذا يكون أشبه بمحاولة الحكم على رجل من مجرد أقواله أو أفعاله دون الرجوع إلى جوانب حياته الأخرى . ومع ذلك ، فإننا عند ما نعرف خلق واحد من الناس معرفة جيدة ، فإن كل ما يقوله أو يفعله يصبح ذا طابع خاص بالنسبة لنا . وينطبق هذا من باب أولى على العمل الفني ، لأن العمل الفني أكثر تجانسا من الطبيعة ، وكل جزء من أجزائه يعمل على خلق التأثير العام الذي يتركه فينا العمل الفني . وعلى ذلك فإن السؤالين الهامين يكونان : أولا : هل تعد مسرحية « إيمان » بصفة عامة ملهاة ؟ ثانيا : هل تتفق القطعة التي استشهدت بها في السياق الذي وردت فيه مع بقية أجزاء الكتاب ؟ وواضح أن هذين السؤالين لا يمكن الرد عليهما بالقطعة المذكورة قائمة بذاتها . ولكنني تحقيقا للغرض الذي سقته سأفترض أن القطعة تتفق مع السياق الذي وردت فيه مع بقية أجزاء الكتاب ، وأن القصة تعد بوجه عام من نوع الملهاة . فإذا صح هذان الفرضان ، وجب علينا أن نكشف عن نوع الملهاة في هذا المشهد ، فهو على ما يبدو ليس من النوع الظاهر . على أنني أعتقد أننا سوف ننجح في هذا :

« فالولا : الشخصيتان تفضح كل منهما الأخرى . فهارييت تدل على عجزها واعتمادها على إيمان في كل كلمة تقولها وفي الطريقة التي تنطق بها — فيما عدا جملتها المؤثرة الأخيرة — وبخاصة في تواسلها العاطفي إلى إيمان بألا تتدخل بينها وبين مستر نايتلي : إنها لا تنطوي على أي قدر من التفكير ، وليس لديها إلا ذلك اللون من الذكاء الذي يمكن أن يفسد كل شيء ليتفق مع أية فكرة أو أية عاطفة تسيطر عليها . إنها لم يخطر لها في بال قط أن تفكر فيما إذا كانت ستنجح كزوجة لمستر نايتلي . وهي تعترف بالتفاوت بينهما ، ولكن أبعد ما يستطيع خيالها أن يصل إليه هو ذلك الرأي الذي بنته على شيء قالته إيمان والذي يحمله أن مستر نايتلي هو وإيمان خليقان

بان يغضا النظر عنه . بيد ان هذا القصور وعدم الذكاء هو الذى يجعل منها عقبة
كوودا فى طريق إما . إن السخرية التى تكن فى الموقف بأكله لاغموض فيها .
وهى لا تخفى على إما عند ما تعترف بأن هاريت «لاستحق أن يقلل من شأنها ذلك»
الشخص الذى لم تكن نصائحه تؤدى بها قط إلى طريق الصواب . فقد كانت
إما هى أول من جعل هاريت تنظر إلى نفسها على أنها شخص له أهمية . لقد
أقمتها برفض عرض الزواج الذى تقدم به إليها روبرت مارتن بحجة أنه لم يكن
سوى فلاح بسيط ، وشجعتهما مرتين على أن تكون أكثر طموحا فى الزواج .
بل ويجب أن نعرف بأن افتتان هاريت بمسترنائتلى لم يكن ذا خطر فى حد ذاته
لو لم تخطيء — دون وعى منها — بالموافقة عليه . وثمة شيئان تقولهما هاريت .
تفضحان إما أكثر من ذلك : (ياعجبا لأمر هذا المستر فرانك تشرشل !) .

إننى لا أعرف شخصاً يمكنه أن يرفع بصره إليه وهو فى صحبة غيره من الناس
ولكن إما نفسها كانت قد فعلت ذلك تماماً . فقد غازلت فرانك ، بل داعبت
خيالها (وإن لم تكن مداعبة جدية) فكرة الزواج منه . ولكنها حتى الآن
لم تفكر قط فى الزواج من مسترنائتلى . هذا فضلا عن أن هاريت التى تفتقر
إلى الذكاء هى التى أدركت (بطريق الحدس) أن مراقبة مسترنائتلى لها كانت
(مناسبة أكثر قيمة) من إنقاذ فرانك لها من الغجر . وهكذا تدلنا هاريت .
مرتين فى هذا المشهد على أنها كانت على صواب وأن إما كانت على خطأ وتتجلى
روعة مؤلفة الرواية جين اوستن فى كونها لا تشير إلى هذا ، وإن كان له تأثيره .
فى أن تقتنع إما بأنها لم تكن قليلة التبصر وعديمة الرقة فحسب ، وإنما كانت قليلة
النفكير وعديمة الشعور أيضا .

على أن مؤلفة القصة وجهت من الأهمية لفضائل إما أكثر مما وجهته لمعايبها .
وبينا نزل هاريت بلسانها وتفضح نفسها دون تفكير أو ضابط ، تستطيع إما أن
تمسك عن الكلام وتفكر . وبينما يحرف هاريت الوهم ويسوقها الهوس ، يكون
أول سؤال تسأله إما بعد أن كشفت ما حدث . هو : « ماذا يمكن أن نفعل ؟ » .

فإن عقلها خلال هذا المشهد يسبق علمها دائماً . وهذا الخيال الخصب النشط الذي كان السبب الأول في أخطائها ، قد أصبح الآن مصدر قوة لها ، لأن : عقلا مثل عقلها خليق بأن يعمق في التفكير بعد أن يتطرق إليه الشك . « إن مؤلفة الرواية تصورنا لنا في الفقرتين الأخيرتين وقد بينت حقيقة سلوكها في الماضي ومصيرها في المستقبل : إنها تندم دون أن تفقد احترامها لذاتها الذي هو حق لها ، وتستعيد سيطرتها على الموقف ، إن نضوجها يتجلى في دقائق معدودة ، فهي تمر بتجربة حقيقية تفوق ما مرت به خلال الرواية بأكملها . إنها تولى ظهرها إلى الماضي وتعمل على تأمين مستقبلها . وكل ما يبقى في حاجة إلى الكشف عنه هو ما يدور في عقل مستر نايتلي الذي أساءت كل من إماريت والحكم عليه .

فالفكاهة هنا تقدم على تلك التفرقة الواضحة ، بين الشخصيتين ، التفرقة التي تنمو وتتطور بنمو القصة وتطورها ، وعلينا أن نلتزم معظم ذلك في الفقرتين الأخيرتين . فالفكاهة يمكن أن تكن في أفكار شخصية واحدة ، كما تكن في الحوار أو الموضوع . وهذه ميزة تنفرد بها الزاوية . أما في المسرحية play فيجب علينا أن نستنتج هذه الفكاهة الداخلية وإن كان يمكن تصويرها بطريق النجوى أو الحديث الذي يتناجى به الشخص مع نفسه ، وذلك كما في حديث بندك في المنظر الثالث من الفصل الثاني من مسرحية « جمجمة ولا طحن » لشيكسبير ، والذي سنسوقه في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

أما المثل الأخير الذي سوف أورد فيعود بنا مرة أخرى إلى المسرحية في العصر الحديث : إلى مسرحية « ميجور باربر » لبرناردشو والمشهد مأخوذ من الفصل الثاني حيث ترك باربر جيش الخلاص بعد أن اشتراه أبوها اندرشافت صانع الذخيرة وصاحب الملايين . وحتى أدولفس كيوزنس (الذي يحبها) ينضم إلى الأعداء بعد أن يقع تحت تأثير أندرشافت .

مستر بينز : باربر ، جيني : لدى أخبار سارة . . أخبار رائعة للغاية (تسرع جيني إليها) . لقد أحبت صلواتي . ألم أقل لك إنها سوف تجاب يا جيني ؟

جيني : أجل ، أجل .

باربره (تقترب من الطيلة) : هل حصلنا على ما يكفي من المال للإتفاق على الملجأ ؟ .

مسز بينز : أتعلم أن نحصل على مال يكفي للإتفاق على جميع الملاجيء . فقد وعد لورد ساكسماندهام بدفع خمسة آلاف جنيه ...

باربره : يا للفرحة !

جيني : ما أروع هذا !

مسز بينز : إذا ...

باربره : « إذا » ! . إذا ماذا ؟ ...

مسز بينز : ... إذا تبرع خمسة رجال آخرون فدفع كل واحد ألف جنيه حتى يصير مجموع المبلغ عشرة آلاف جنيه .

باربره : ومن عسى أن يكون لورد ساكسمندهام ؟ إنني لم أسمع عنه قط .

أندر شافت (وقد انتشرت أذناه عند سماع اسم اللورد وأخذ يرقب باربره عن كثب) . إنه حامل لقب جديد يا عزيزتي . ألم تسمعي عن سير هوراس بودجر ؟ .

باربره . بودجر ؟ هل تقصد صاحب معمل تقطير الخمر ؟ ... ويسكي . « بودجر » ! ...

أندر شافت : أجل ، هو بعينه . إنه واحد من أعظم قاعلي الخير . فقد أصلح كاتدرائية هاكنجتون وصار واحد من النبلاء من أجل ذلك . كما تبرع بنصف مليون جنيه لحزبه السياسي فأنتهم عليه بلقب بارون .

شيرلي : وماذا عساهم يمنحونه مقابل الخمسة الآلاف الجنيه ؟

أندر شافت ، لم يعد ثمة شيء يمنحونه إياه . ومن أجل ذلك أعتقد أن الخمسة الآلاف الجنيه قد دفعت لتخلص روحه .

مسز بينز : فلتخلصها له السماء ! أوه يامستر أندر شافت ، إن لك بعض أصدقاء أثرياء للغاية . ألا يمكنك أن تساعدنا في جمع الخمسة الآلاف المتبقية ؟ إتنا سوف نعقد اجتماعا كبيرا بعد ظهر اليوم في « القاعة الكبرى » بشارع « مايد إند » . وإذا استطعت فقط أن أعلن أن سيدا قد حضر إلى هناك لتأييد لورد سا كسمند هام ، فإن الآخرين سوف يحذون حذوه . ألا تعرف أحدا ؟ هل يمكنك ؟ هل ترغب في ذلك ؟ (تغرورق عينها بالدموع) أوه ! فكر في أولئك الفقراء يا ماستر أندر شافت . فكر في ضخامة هذا المبلغ بالنسبة لهم وتفاهته بالنسبة لرجل عظيم مثلك .

أندر شافت (في شهامة متكلفة) : إن رفض طلبك مستحيل يا مسز بينز . وأنا لا أستطيع أن أخيب ظنك . كما لا يمكنني أن أحرم نفسي متعة إقناع بودجر بالتبرع . ولذلك فسوف تحصلين على الخمسة الآلاف الجنيه .

مسز بينز : شكرا لله !

أندر شافت : ألا تشكريني ؟

مسز بينز : أوه ! لا تحاول السخرية بي ياسيدي . لا تنجبل من أن تكون رجلا صالحا . إن الله سوف يباركك كثيرا ، كما ستكون صلواتنا بمثابة حصن منيع يدركك الخطر طيلة أيام حياتي . (في شيء من الحذر) إنك سوف تعطيني الشيك لأقدمه في الاجتماع ، أليس كذلك ؟ جيني ، إذهبي واحضري قلما ومحبرة . (تجرى جيني نحو الباب) .

أندر شافت : لا تزعجني الآنسة بيل ، فإنني أحمل قلما (تنوقف جيني . ويجلس هو إلى المنضدة ليستكتب الشيك . ينفض كيوزنز ليفسح له مكانا أوسع . الجميع يرقبونه في صمت) .

بيل (فى صوت خفيض ساخر الى باربره) . وماذا عسى أن يكون نمن الخلاص فى الوقت الحاضر ؟ .

باربره : قف ! (يتوقف أندرشافت عن الكتابة . يستدير الجميع نحوها وقد تملكهم الدهشة) مسز بينز : هل حقا ستأخذين هذا المبلغ ؟

مسز بينز (مندهشة) : ولم لا يا عزيزتى ؟

باربره : لم لا ؟ ... هل تعرفين من يكون والدى ؟ هل نسيت أن لورد ساكسماند هام هو « بودجر » صانع الويسكى ؟ هل تذكرين كيف توسلنا الى مجلس المظاطعة لينعمه من كتابة (ويسكى بودجر) بحروف مضبوطة تلمع من بعيد فى الأفق ، حتى لا يستيقظ أولئك المساكين الذين راحوا ضحية الحمر والذين يقضون ليلتهم على الكورنيش^(١) ، فتفتتح أعينهم على تلك اللافتة البغيضة التى تذكرهم بحاجتهم المقيمة الى الحمر ؟ هل تعلمين أن أسوأ شيء كان على أن أحاربه هنا ليس هو الشيطان ، وإنما هو بودجر ، بودجر . بما له من ويسكى ومعامل تقطير وحانات ؟ هل تتوین أن تجعلى من ملاحش حانة أخرى من حاناته ثم تطلبين منى أن أديرها ؟

بيل : وهو فوق ذلك ويسكى متعطن فاسد .

مسز بينز : عزيزتى باربره . إن للورد ساكسماند هام روحا تبغى الخلاص شأن أى واحد منا . وإذا كانت السماء قد وجدت سبيلها الى حسن استخدام أمواله . فهل لنا أن نعرقل إجابة صلواتنا ؟

باربره : إني أعلم أن له روحا تنشد الخلاص . دعيه ينزل هنا وسوف أبذل

(١) كورنيش فكتوريا Victoria Embankment على نهر التيمز بلندن، ويمتد من وستمنستر Westminster حتى بلاكفرايزر Blackfriars . وكان يأوى اليه فى وقت من الأوقات المتشردون والمعدمون .

جهدى فى مساعدته على نيل خلاصه . ولكنه يريد أن يرسل لنا شيكه ليشترينا به
ثم يمضى فى شروره كشأنه دائماً .

أندرشافت (فى تعقل يتبين كيوزنز وحده ما ينطوى عليه من سخرته) :
عزيزتى باربره . إن الحمر سلعة ضرورية للغاية ، فهى تشفى المرضى ...

باربره : إنها لا تفعل شيئاً من هذا .

أندرشافت : حسناً ، فهى تساعد الطبيب : لعل هذا التعبير يكون أقل مثاراً
للجدل . إنها تجعل الحياة محتملة فى نظر ملايين الناس الذين لا يحتملون وجودهم
لو أنهم كانوا فى وعيهم تماماً . إنها تجعل البرلمان قادراً على أن يفعل أشياء فى الحادية
عشرة مساءً لا يقدم على إتيانها شخص راشد فى الحادية عشرة صباحاً . هل ذنب
بودجر أن هذه الهدية الثمينة ينبذها أقل من واحد فى المائة من الفقراء ؟ (يستدير
ثانية إلى المائدة ثم يوقع على الشيك) .

مسز بينز : باربره ، هل يزيد شرب الحمر أم يقل لو جاءنا فى الغد جميع
أولئك المساكين الذين نسمى إلى تخليصهم ووجدوا أبواب ملاحشاً موصدة فى
وجودهم ؟ إن لورد ساكسماند هام يعطينا النقود لكى نوقف شرب الحمر لكى
تنزع منه تجارتها .

كيوزنز (فى خبث) : إنها تضحية بالذات خالصة من جانب بودجر ؟ فبورك
فى عزيزنا بودجر ! (باربره توشك أن تنهار عندما يتخلى عنها أدولفس أيضاً) .

أندرشافت (يمزق الشيك ويضع الدفتر فى جيبه وهو يذهب إلى مسز بينز
ماراً بكيوزنز) : وأنا أيضاً يا مسز بينز أطلب بقليل من التثزء عن الغرض .
فكرى فى عملى ! فكرى فى الأرامل والينامى ! . فى الرجال والصبيان الذين
مزقت أوصالهم القنسابل وممم أبدانهم الديناميت (يقشعر بدن مسز بينز ولكن
أندرشافت يمضى فى كلامه فى غير هواده) ... فى بحار الدماء التى لم ترق قطرة

واحدة منها من أجل قضية عادلة ! فى المحاصيل التى نهبت ! فى الفلاحين الأمنيين — النساء منهم والرجال — الذين أجبروا على زراعة حقولهم وقد أضناهم الجوع. وسلطت فوق رؤوسهم سيوف العدو ! فى قسوة أولئك الجبناء الذين يبقون فى أوطانهم ويحشون غيرهم على القتال من أجل إشباع غرورهم وتظاهرهم بحب الوطن ! كل هذا يزيد من ثروتى : فكلما امتلأت الصحف بهذه الأنباء كلما زاد ثرائى وكثرت أشغالى . والآن ، فإن عمالك هو التبشير بالسلام على الأرض والمحبة بين الناس . (يشرق وجه مسز بينز مرة أخرى) إن كل شخص تنجحون فى هدايته لهو صوت ضد الحرب . (تتمم مسز بينز بالصلاة) . ومع ذلك فأنا أعطيك هذا المبلغ لأساعدك على الإسراع فى إلحاق الخراب بتجارقى . (يناولها الشيك) .

كيوزنز (يصعد فوق المقعد وقد استخفته النشوة) : إن العصر الألفى السعيد الجديد سوف يبدأ بتضحية أندوشافت وبودجر . فلنفرحوا ! (يخرج من جيبيه عصوى "الطبله ويلوح بها فى الهواء") .

مسز بينز (تتناول الشيك) : كلما طالت أيامى على الأرض ، لمست دليلاً جديداً على أن هناك « خيراً سرمدياً لا نهاية له » يدفع كل شئ نحو الخلاص ، عاجلاً أو آجلاً . فمن كان يظن أن أى خير يمكن أن ينبجم عن الحرب والخمر ؟ ومع ذلك ، فإن فوائدهما قد تحققت اليوم وجرت تحت أقدام الخلاص حتى يمكن أن يقوم بعمله المبارك (تغلبها الدموع) .

چينى (تجرى نحو مسز بينز وتطوقها بذراعيها) عزيزتى ! إن هذا التوفيق رائع حقاً .

كيوزنز (فى نوبة من السخرية) : فلنقتنص هذه الفرصة السانحة ، ولنمض .

إلى الاجتماع الكبير فوراً . معذرة لحظة واحدة (يندفع نحو الملجأ . تأخذ جيني دفها^(١) من فوق الطيلة) .

مسز بينز : مستر أندرشافت ، هل رأيت قط ألف شخص يحركهم دافع واحد وهم يركعون للصلاة ؟ أحضر معنا إلى الاجتماع ، فسوف نخبرهم باربره بأن جيش الخلاص قد أنقذ ، وأنك أنت الذي أنقذته .

كيوزنز (يعود مندفعاً من الملجأ حاملاً علماً « وبوريا » ويقف بين مسز بينز وأندرشافت) : ستحملين أنت العلم إلى أول شارع يا مسز بينز (يناولها العلم) . أما مستر أندرشافت فهو طازف بوري موهوب ، وسوف يعزف لنا « مارش الخلاص » . (جانباً إلى أندرشافت وهو يدفع إليه البوري) اعزف يا مكيا فيالي . اعزف !

أندرشافت (جانباً إلى كيوزنز وهو يتناول منه البوري) : فليذهب البوري . إلى صهيون ! (يسرع كيوزنز إلى الطيلة ويتناولها ثم يثبتها فوق كتفيه . يواصل أندرشافت كلامه قائلاً بصوت مرتفع :) سوف أبذل جهدي . وبودي لو استطعت . أن أصاحب النشيد بنغمات « الباس » الخفيفة .

كيوزنز : إنه نشيد الزواج في إحدى أوبرات الموسيقار دونيزيتي^(٢) ولكننا عدلنا فيه . إننا نعدل كل شيء هنا إلى أحسن ، عما في ذلك بودجر . إنك تذكر النشيد : « من أجلك أيها الفرع العظيم » (بمصاحبة الطيلة) رام تام تى تام تام . تام تام تى تا .

باربره : إنك تبعث في نفسى الأسى يا عزيزى .

(١) الدف : الرق .

(١) جايتانو دونيزيتي Gaetano Donizetti (١٧٩٧-١٩٤٨) : ملحن إيطالي .

الف عدة أوبرات أشهرها « لوتشيادى لاميرمور » (١٨٣٥) .

كيوزنز : وماذا يهم الأسى فى قليل أو كثير هنا ؟ . تنزل ديونيزوس
أندر شافت . ولقد أصابنى مس ...

مسز بينز : تعالى يا باربره . أجل ، يجب أن تساعدنى عزيزتى « الميجور »
فى حمل العلم .

جيني : نعم ، نعم يا حبيبتى « الميجور » :

كيوزنز (ينزع الدف من يد جيني ويقدمه إلى باربره دون أن يتفوه بكلمة) .
باربره (تتقدم قليلا مرتعدة وقد وضعت الدف خلفها ، فى حين يدفع كيوزنز
الدف ثانية إلى جيني ثم يتوجه نحو الباب) : أستطيع أن أحضر .

جيني : لا تستطيعين ؟ !

مسز بينز (وقد اغرورقت عيناها بالدموع) : باربره — هل تظنين أنى
أخطأت بأخذ النقود ؟

باربره (تندفع نحوها وتقبلها) : كلا ، كلا . فليساعدك الله يا عزيزتى . بل
يجب عليك أن تأخذى النقود ، فأنت تنقذين جيش الخلاص . اذهبي وأرجو لك
اجتماعاً عظيماً .

جيني : ولكن ألا تأتين أنت ؟

باربره : كلا (تبدأ فى نزع الشارة الفضية ^(١) من ياقتها) .

مسز بينز . باربره — ماذا تفعلين ؟

جيني : لماذا تخافين شارتك ؟ لا يمكن أن تتركينا يا ميجور .

باربره (هدهده) : والذى ... تعالى هنا .

(١) الشارة التى ترتديها عضوات جيش الخلاص .

أندرشافت (يتقدم نحوها) : عزيزتى ! (وعندما يرى أنها تهتم بتثبيت الشارة .
فى ياقته يتراجع نحو الحائط وقد تملكه شىء من الذعر) .

باربره (تتبعه) : لا تخف (تثبت له الشارة ثم تتراجع نحو المائدة بحيث .
يراه الآخرون فى وضوح) هاكم ! إن هذا ليس بكثير بالنسبة لخمسة الآلاف منه .
أليس كذلك ؟

مسر بينز : باربره ... إذا كنت لا تنوين الحضور والصلاة معنا فعدينا أنك
سوف تصلين من أجلنا .

باربره : لآتى لا أستطيع الصلاة الآن . وربما لا أصلى بعد اليوم أبداً .

وتقييم هذا المنظر أكثر صعوبة من تقييم المنظر السابق نفسه . فهناك الفكاهة .
قوية واضحة فيه (مثال ذلك قول كيوزنز : « إن العصر الألفى السعيد الجديد سوف
يبدأ بتضحية أندرشافت وبودجر » — وهو قول يبعث على الضحك أكثر مما
يبعث على السخرية) . ثم هناك هزل عندما يدفع كيوزنز الدف إلى أندرشافت .
ومع ذلك فإن هذين العنصرين (الفكاهة والهزل) فى ذلك المشهد يغلب عليهما ،
الجد الذى يكتنف المشهد كله . فالفكاهة والهزل هنا لا يكادان يبعثان على الضحك .
بل إنهما هنا بمثابة المثير الذى يحرك التوتر بدل أن يخففه (شأنهما فى ذلك شأن
ما يسمى « بالتفريغ المضحك » فى المأساة . وهما يذكراننا بالدعابة اللاذعة التى
تصدر من المهرج فى مسرحية « الملك ليز » . فتهم أندرشافت الذى لا يخلو من
خشونة ، يحمل بعض السخرية العرضية عن الألقاب والجر والأطباء والبرلمان .
والحرب : وبعض هذه الموضوعات يتكرر حدوثها فى مسرحيات برنارد شو
حتى لشكاد تصل إلى حد العقيدة الراسخة .

ومع ذلك فإن السخرية فى هذا الفصل تبدو وكأنه لا محل لها ، حيث أن
التأثير العام لا يتسم بالسخرية . فاستنكار باربره لإعلانات الويسكى يعد دعابة .

صريحة ، ومع ذلك فهو يتفق تماما مع المقام ، ثم إنه يضعف عند ما تبين ان موقف باربرة لا يمكن تأييده أو الدفاع عنه . فهي نفسها تبدو كشخصية مسرحية حزينة ، تقاوم في شجاعة جميع الشخصيات الأخرى ، بل العالم الذي تعيش فيه بأسره . وهي ولاشك تستميل عطف الجمهور . ولكن من الضروري أن أذكر هنا أنني ختمت هذا المشهد الذي أوردته بأكثر أقوالها حزناً وأسى : فهي تسترد مكانها في العالم فيما بعد وتستعيد اتزانها وثقتها تماما في نهاية المسرحية .

وقد سبق أن قلت إن فكرتي عن الملهاة فكرة صارمة ، وأنا أعرف أنني أخطر بعض الشيء باختياري هذا المشهد كواحد من أربعة نماذج للملهاة . ولكنني أعتقد أن جميع مسرحيات برناردشو (فيما عدا مسرحياته القليلة التي تعالج مشاكل معينة مثل (بيوت الأرامل) هي من نوع الملهاة ، وأعتقد أيضاً أننا لا نستطيع أن نفهم برناردشو إلا إذا نظرنا إليه بوصفه مؤلف مسرحيات فكاهية . وسوف أعود إلى الحديث عنه في فصل قادم . أما الآن فحسبي قبل أن أترك مشهد الذي نحن بصده أن أرى ملاحظتين : الأولى هي أن برناردشو ، بشأن شكسبير ، ضد الغرور أو التحذلق في آرائه عن اللياقة الفنية ، وهو وإن لم تكن له ميزة شكسبير في كونه واحد من أعظم شعراء العالم فهو على استعداد لأن يعمل بأي وسيلة يصل إليها . وهو يهاجم جمهوره كلما وجد إلى ذلك سبيلاً . وبالرغم من أن هدفه لا يغرب أبداً عن باله ، فإن الوسيلة التي يستخدمها تسلك كل طريق ممكن لإرضاء ذوق الجمهور الذي يرغب في استمائه : وهو ليس جمهوراً من عشاق الجمال أو الأدباء أو نقاد الأدب . وهكذا تحقق اتهام بن جونسون . الشيكسبير بأنه يفتقر إلى « الفن » . ولست أشك في أن افتقار برناردشو إلى الفن سوف يتحقق أيضاً عندما يأخذ مكانه الصحيح من التاريخ .

أما الملاحظة الثانية التي أود أن أبدأها هنا فهي أن ملاهي برناردشو هي ملاه من نوع خاص — فهي أحسن ما عرف في إنجلترا من هذا اللون ، واعني به ملهاة الأفسار تلك الملهاة التي يمكن أن تخنط بسهولة مع لون آخر ليس من نوع

المهارة على الإطلاق ، وبالأحرى مهارة المشكلة أو القصة التي تهدف إلى الدعاية
 فبرنارد شو لا يهتم أساساً بالأخلاق كما تهتم بها مهارة الأنماط (النماذج) ، ولا يعلم
 النفس كما تهتم به المهارة السلوكية . إنما هدف برنارد شو الأول هو الأفكار :
 الدور الذي يقوم به ذكاء الإنسان في العالم الذي يعيش فيه . ففي هذا المشهد نجد
 أن المشكلة لا تكمن في خلق باربره أو شخصيتها ، وإنما في موقفها وهي ما زالت
 تردد بين المثل الأعلى لتحقيق الذات والمثل الأعلى لإنكار الذات . فكل من
 باربره وكيوزنز قد فشلا في أول المسرحية في فهم ما تنطوي عليه طباعهما
 وأمرجهما ، ومن ثم فإن فلسفتهم كاذبة . ولكن الظروف التي يضعهما فيها
 الكاتب المسرحي والشخصيات التي يخلعها عليهما ، تسمح لهما بتكييف وجهة
 نظرهما (أو على الأصح وجهة نظر كل منهما ، حيث أن باربره مسيحية تؤمن
 بالله وكيوزنز يؤمن بالإنسان) . وشخصيات برنارد شو (على العكس من
 شخصيات جين أوستن) شخصيات متزنة وهذه الصفة تصبغها بصبغة حزينة ، وإن
 كان إيمان برنارد شو العميق بذكاء الإنسان يتيح لمسرحياته حرية التصرف بما
 يجعلها لا تخرج أبداً عن حدود المهارة .

(٤)

يشير جون بالمر^(١) في كتابه : « المهارة السلوكية » إلى حكمة هوراس
 بولبول^(٢) القائلة بأن هذا العالم مهارة لأولئك الذين يفكرون ، ومأساة لأولئك
 الذين يشعرون . جون بالمر هذه الحكمة على النحو التالي .

« إن إثارة عواطف الإنسان وانفعالاته قد تحدث في المتفرجين تأثيراً إما

(١) ١٨٨٥-١٩٤٤ وكان اسمه المستعار : فرنسيس بيدنج .

(٢) (١٧١٧-١٧٩٧) سياسي وقصاص انجليزي مشهور ومن أحسن
 قصصه المخطوطة : قلعة أوترانو وله حكايات وأقاصيص نظيفة .

مضحكا وإما مفاجعا فإذا كان المؤاف قد قدمها بحيث ينظر إليها المتفرجون من بعيد ، وبحيث تستميل ذكاءهم أكثر مما تستميل مشاعرهم ، فإنه عندئذ يكون قد أحدث تأثيرا مضحكا .

ولكى نوضح صحة هذه الفكرة يجدر بنا أن نقارن بين مشهد تيتانيا وبطم السابق وبين مشهد آخر لشكسبير تظهر فيه الفظاظ والرقه جنباً إلى جنب ، وأعني المنظر الذى يظهر فيه عطيل وهو يخنق دزديمونا . فهنا نجد لونين اتجسيم التناقض الأساسى فى طبيعة البشر . فى « حلم الصيف » نجد تميزاً واضحاً بين الشخصيات : فكل من تيتانيا وبطم ينتميان إلى عالم مختلف بحيث إذا أردنا أن يصبح المشهد مؤثراً فلا بد أن نضفى عليه من الرمزية ما يجعله محبوباً كالقصة الرمزية أو المجازية . أما فى (عطيل) فالتأثير انفعالى فحسب . ذلك أن هدف شكسبير الوحيد هو إثارة الحزن فينا . فى حين أننا لو شعرنا بأى حزن أو امتعاض عند رؤية تيتانيا وهى تعانق بطم فإن خلا لا بد أن يكون قد حدث فى إحاسة الفكاهة . عندنا ، اللهم إلا إن كان شكسبير نفسه قد جافى اللياقة أو فقد التميز ، وهو ما أشك فيه . وقد ينتابنا شئ من الحزن ونحن نشاهد تناقض الطبيعة البشرية . أو تنافر الحياة ، ولكن هذا الحزن إنما يمتري العقل وحده دون الشعور .

كذلك فإن المشهد الذى أوردناه فى (ترسترام شاندى) لا يستميل الشعور ، وإنما يحملنا على تأمل غرائب الطبيعة البشرية فى التفسير فى ذلك التناقض ، وهو أن أعمال البسطاء كثيراً ما يكون لها وزن أكبر من حكمة المتعلمين . فإذا انتقلنا إلى ذلك المشهد من رواية إما وجدنا أنفسنا فى جو مختلف ، إذ يستحيل علينا إلا أن نشارك الفتاتين مشاعرهما ، وحتى إذا كان ذلك ممكناً فإنه قد لا يكون صحيحاً . والواقع أن جين أوستن فى جميع رواياتها تستميل عطفنا وهى تتابع مصير بطلاتها : فإذا استثنينا فاني برايس^(١) وآن اليوت^(٢) ، نجد أننا لا بد أن

(١) فى رواية « حديقة مانسفيلد » Mansfield park

Persuasion

(٢) فى رواية « اغراء »

نشارك كاترين مورلاند^(١) واليزابيث بينيت^(٢) وإما في أخطائهن وخيبة أملهن ، وإلا كانت قراءتنا لهذه الروايات سطحية ولا تدل على أننا أحسننا بها . كذلك الحال في مسرحية (ميجور باربر) لبرناردشو حيث تشارك البطله مشاعرها . ويمكن أن تكون المشاعر قوية في الملامى العظيمة ، فى (دون كيشوت) مثلا وفى أكثر ملامى مولير تحريكا للمواطن (كاره البشر) . وعلى ذلك فلا يجب أن نأخذ قول هوراس وولبول أخذا حرفيا . فالواقع أن العقل لا يمكن أن ينفصل عن العاطفة .

غير أن الملهاة تقيد عواطفنا تقيدا صارما ، بل وتمنعها من الإنطلاق فى الوقت المناسب . فلو أن بطم كان شخصية منفرة أو خبيثة لكان قينا بنا أن نتحرف إلى تيتانيا . ولكن شكسبير كان من الحصافة بحيث جعلنا نشعر بأنها ملائمة له تماما . فبطم هو ما تستحقه دون زيادة أو نقصان . وقد يشعر أويرون بشعور مختلف ولكنه فى هذا يكون متميزا . فهو أيضا من الجن ، ولم يكن مسلكه بأحسن من مسلكها ، كما لم يكن ضميره خالصا . وربما جرحت كبرياؤه كزوج عندما رأى زوجته الملكة فى ذلك الموقف غير اللائق . أما ستيرن فيعدل فى وضع شخصياته مواضعها الصحيحة ، وهو يصدر فى ذلك عن أدق الإحساس بالتناسق ، فوولترشاندى يحتل الصدارة لأن طبيعته تؤهله لذلك أما يوريك ، فرغم أنه (كان يظن أن والدى موهوب) . كان له الرأى الفاصل مرتين فى هذا المنظر القصير . وقد سبق أن قلت : إن بساطة توبى وتريم أكثر مما تحتمله فاسفة وولتر . والواقع أن هناك شيئا من التشابه بين موقف وولتر مع توبى وموقف تيتانيا مع بطم فتفكير وولتر يقابله رقة تيتانيا ، وبساطة توبى تتجلى فى سؤاله : (فى ماذا ؟) تشبه تماما بساطة بطم التى ينم عنها تعليق على أغنية طائر الوقواق ...

(١) فى رواية « دير نورثانجر » Northanger Abbey

(٢) فى رواية « الكبرياء والهوى » Pride and prejudice

وتتجلى حاسة التناسب هذه عند جين أوستن أيضاً . فنحن نعطف على كل من إمارا هاريت . وإذا كان عطفنا على إمارا يزيد عن عطفنا على هاريت ، فذلك لأنها تتحمل عبثاً من المسئولية وخيبة الظن من جهة ، ومن جهة أخرى لأنها هي نفسها أقدر على إظهار مشاعر أكثر قوة وتعقيدا من المشاعر التي تظهرها هاريت ، فلم تخلع عليهما المؤلفة أو تمنع عنهما شيئا إلا بقدر ما تتطلبه شخصية كل منهما . ولقد أحسنت جين أوستن عندما جعلت شخصية هاريت خالية تماما من أى أثر للانتصار اللفظي ، وشخصية إمارا خالية تماما من أى أثر للحقارة أو الخسة كذلك فإن برناردشو لا يسرف في استمالة مشاعرنا . والحق أنني لم أسمع أنه اتهم ابداً بذلك . كما أن تسامحه وإنصافه لما يبعث على الإعجاب . وهو يحترم دائما الشعور الصادق الفائق ، ويستمتع بما يستمتع به الكاتب المسرحي من الخبرة بجميع ألوان السلوك البشري . بل يخيل إليك أنه يحب شخصياته من أجل نقائصها ولكن ملاحظه — كما سبق أن قلت — تعنى بالتمارض بين وجهات النظر المختلفة . كما أن شخصياته ليست سوى شخصيات مسرحية تردد آراء خالفها وتنطق بأسانها . ولا اظن أن ثمة استثناء لذلك : حتى بطلته سانجون^(١) . زد على ذلك أنه يحفظ التوازن بين وجهات النظر بنفس البراعة التي تحفظ بها جين أوستن للتوازن بين شخصياتها (وكذلك كان يفعل نشوسر الذي لا يبارى في هذا المجال) . ولو أننا كنا نعد برناردشو صاحب دعاوى لتساءلنا دائما : في أى صف هو؟ فهو في مسرحية (ميجور باربره) ليس في صف أندرشافت ولا في صف باربره ، وبكل تأكيد ليس في صف كيوزنز . وحتى مسز بينز (أقل الشخصيات الرئيسية ذكاء في هذا المشهد وأضعفها مركزاً) تسوق رأياً من العسير الإجابة عليه : (هل يزيد شرب الخمر أم يقل لو أتى إلينا في الغد أولئك المساكين الذين نسعى إلى تخليصهم ووجدوا أبواب ملاحشاً موصدة في وجوههم ؟ وتقتنع باربره بهذا الرأي وتخبرها بأنها أصابت إذ قبلت النقود .

والعامل المشترك في هذه المشاهد الأربعة هو هذا التفريق أو العزل الفنى بين الشخصيات ، وهو التفريق الذى يتخذ صورة التوازن أو التناسق فيها جميعا . والذى هو سبيلنا إلى معرفة جودة الملهة وقيمتها . كما أنه حلقة الاتصال بين الملهة والضحك . فالضحك هو التعبير المألوف عن حاسة الفكاهة . كما أن روح الفكاهة وإن كانت لا تطابق هذا النوع من الحياء ، إلا أنها تصاحبه غالبا . وتكمن قيمة الملهة بوجه خاص في أنها عند ما تستجيب إلى الحياة تتسع بحيث ينفصح أفقها وتصبح واسعة جامعة متعددة ولستأها تكون في نفس الوقت ملهة دقيقة مضبوطة . والواقع أن هاتين الصفتين متصلتان . فلكي يحسن مذاقك التميز بين ألوان الطعام يجب أن يكون هضمك سليما .

غير أن سعة أفق العقل وانضباطه ودقته ليست كل شأ . فالإنسان لا يحتاج إلى معرفة نفسه ومعرفة العالم فحسب ، وإنما يحتاج أيضا إلى « الشجاعة التى تمنعه من التسليم أو الإذعان أبدا » . وكذلك الحال فى الأدب ، فالملهة والمأساة تكمل كل منهما الأخرى ، وكل منهما ضرورى . فالمأساة حصن لاحترام الإنسان لذاته يقيه القوى العلوية أو القوى الحارقة للطبيعة التى تضغط علينا من كل جانب . والملهة سلاحنا ضد قوى التفكك فى المجتمع الإنسانى وضد جرنومة اللغوى وروح الهزيمة فى عقولنا .

الفصل الثالث .

المادة الموضوعية

(١)

قلت في مستهل هذا الكتاب إن الملهاة تعتمد على نظرة المرء وليس على طبيعة الشيء الذي يراه ، وإنه ليس في الطبيعة شيء يتحتم أن يكون مضحكا ، لأن ذلك إنما يعتمد على نظرتك إليه . ويستتبع هذا فيما يبدو أن أي شيء أو كل شيء يصالح لأن يكون موضوعا للملهاة . وهذا صحيح من وجهة النظر الفلسفية الخالصة . بيد أن الملهاة تقليد من التقاليد بقدر ما هي فكرة . ولا يقل اختيار المادة الموضوعية للملهاة واختيار مناظرها من حيث أهميته بالنسبة للكاتب والقارئ عن أهمية الأفكار المجردة التي تدور حول الفن ، بل هو يفوق تلك الأفكار أحيانا . والكاتب يتأثر في اختياره طبعاً — عن وعي أو غير وعي — بالطابع المثالي لفنّه، أو على الأقل بفكرته عنه .

فهو يحاول أن يعرض وجهة نظر اجتماعية وأن يقيس التصرف الإنساني الذي يعرضه بمقياس القواعد المرعية لا بمقياس المثل العليا . وهو يعمل دائماً . أو يجب أن يعمل وفق حاسة التناسب . وعلى ذلك فإن ما يصوره — أعني المادة الموضوعية للملهاة — يمكن تعريفه بأنه الشيء غير المؤلف . وقد يضمن عمله بعض الشخصيات المألوفة ، وذلك لإظهار التناقض والمعارقات . ولكنه يترك مجهوده في الغالب لكي يستخلص معايره من الطريقة التي يصور بها التصادم والتناقض بين ألوان الشذوذ المختلفة غير الطبيعية . وعلى أية حال فإن معظم شخصياته يجب أن تكون ولا بد شخصيات غير طبيعية .

ويفسر لنا هذا وجهها آخر من أوجه الخلاف بين المأساة والملهاة . فقد قيل

نحقق إن شخصيات المأساة ، بل حوادثها أيضا ، يجب أن تكون شخصيات وحوادث طبيعية حتى نستطيع أن نشعر بالتأثير المفجع كاملا . ولكن هل تعد شخصية ماكبث وسلوكه مثلا من الأشياء الطبيعية ؟ وهنا يجب أن نفرق في وضوح بين ماهو طبيعي وما هو مألوف أو عادي . فالمأساة بطبيعة الحال تعالج المواقف غير المألوفة وبالتالي الحالات الذهنية غير المألوفة . ولكن يجب علينا أن نشعر دائما أننا قد تقف في مثل هذه المواقف ، وأن علينا — أو على الأقل ينبغي لنا — في الظروف المماثلة أن نشعر بما تشعر به شخصيات المأساة . كما يجب علينا ونحن نشاهد المأساة أن نكون قادرين على إدماج شخصياتنا في تلك الشخصيات . ومشكلة كاتب المأساة هي أن يعبر الهوة التي تفصل بين ماهو رهيب وما هو طبيعي ، ليرينا مثلا قاتلا مثل ماكبث أو مجنونا مثل لير وقد احتفظ كل منهما إلى آخر نفس بأعمق الأحاسيس الإنسانية وأصحها : إن الكاتب يفعل ذلك لابتوكيد الجانب الطبيعي ، وإنما بإيهامنا به ، وجعلنا نحس به وكأنه نعمة خافقة في تنايا أحاديث تلك الشخصيات ، وذلك كما في حديث ماكبث (١) :

« إن كنت أيها الطبيب تستطيع
أن تزرع ماء بلادى لتكتشف داءها
وتبرئها منه وتردها إلى صحتها السليمة الأولى
لأثنت عليك بكل مافي لسانى من جهد
حتى لتردد أصداؤه أضعافا مضاعفة »
أو حديث لير (٢) :

« أيها المساكين العراة حيثما كنتم ،
يا من تقاسون هذه العاصفة الضارية التي لا ترحم ،
أنى لكم بمواجهة هذه الرياح الهوجاء

(١) الفصل الخامس — المشهد الثالث .

(٢) الفصل الثالث — المشهد الرابع .

برؤوسكم العارية ، وبطونكم الحاوية ،

وأعمالكم البالية ؟ » .

ونستطيع أن نقول إن المأساة تعالج الموضوع غير المألوف ولكنه موضوع طبيعي ، في حين تعالج الملهاة الموضوع غير الطبيعي ولكنه موضوع مألوف . وتصرفات شخصيات الملهاة غير الطبيعية ليست شخصيات مطلقة ، بل يجب أن نشعر أن في استطاعتها أن تتصرف أحيانا تصرفا طبيعيا إذا أرادت ذلك . ومهمة كاتب الملهاة هي أن يفرق بين ماهو طبيعي وبين ماهو غير طبيعي في التصرفات الإنسانية . فهو معزول عن مادته الموضوعية بصورة لا يشاركه فيها سائر الفنانين الآخرين . وهو ليس في حاجة فقط إلى أن يشعر شعورا قويا بما هو طبيعي ، بل إلى أن يكون فكرة واضحة عنه أيضاً . وعلى ذلك يجب أن يكون إلى حد ما ، فيلسوفاً أخلاقياً . ذلك أن المعيار تصور فلسفي ، في حين أن الشيء المألوف ، أو المتوسط ، ليس كذلك ، إذ يمكن أن يحسب عن طريق الإحصائيات المستخلصة من الحقائق المشاهدة . ولكن الطبيعة ، أي الحالة العادية لأي شيء ، — كالحال في الآراء المتشابهة التي تدور حول صحة الجسم والعقل — ليست حقيقة ولا مجموعة من الحقائق ، بل ولا حتى تبسيطا للحقائق . إنما هي فكرة ، وهي لا توجد إلا في العقل الذي تعود الارتباط بكل الحقائق الثابتة . وليس ثمة معيار واحد بعينه للسلوك الإنساني ، بل ثمة عدة معايير ، وقد تختلف هذه المعايير وتشعب وتناقض . فمعار جين أوستن تختلف تماما في بعض النواحي عن معيار تشوسر أو معيار فيلدنج . وكل كاتب من كتاب الملهاة لا بد له من معيار في ذهنه . فلكي تكشف عن الانحراف عن المركز يجب أن يكون هناك مركز . وبعبارة أخرى يجب أن يكون ثمة مقياس ثابت للشخصية والسلوك

ونستطيع أن نستخلص من هذه النظرات أن عالم الملهاة هو عالم مصور تصويرا واقعيا مزدحما . بشخصيات شاذة أو غريبة الأطوار . وتنطبق هذه القاعدة على بعض كتاب الملهاة وبخاصة فيلدنج وجين أوستن . كذلك كانت هي نفس القاعدة .

التي وضعها بن جونسون وسار وفقاً لها — إجمالاً . نكتنا إذا جعلنا تعريفا عاماً وجدناها محدودة جداً ومضاللة للغاية . وقد فطن ميرث^(١) إلى الخطأ الذي تنطوي عليه هذه القاعدة ، وذلك في القطعة التي اقتبسناها في صفحة ١٩ : فالملهة يمكن أن تعد انعكاساً حقيراً للحياة الواقعية إلى أن تبين ملاحظتها بدقة . إن هناك عنصراً « كاريكاتورياً » في الملهاة ، وهذا العنصر يستخدم لتأكيد شذوذ الشخصية . وكل إنسان هنا مهما كان طبيعياً له نواح ضعيفة مهما تكن نواح ضعفه تافهة . على أن هذا أمر لا يخفى على أحد .

أما الاعتراض الأهم من هذا على هذه القاعدة فهو أنه ليس من الضروري إطلاقاً أن تكون الملهاة واقعية في طريقة علاجها وتركيبها . وليس من ملاهي شبكسبير ملهاة واحدة واقعية في طريقة علاجها وحتى « كيل بكيل — أو دقة بدقة » التي تعد في أكثر الأحيان من التمثيلات الواقعية — تتسم بالغرابة والبعد عن الواقع — فقد اصطيفت « بالضوء الذي لم يشرق على بحر أو أرض » . والخرافة (كما استخدمها ايسوب^(٢) مثلاً) من أقدم صور الملهاة وأكثرها نجاحاً ! ومع ذلك فهي بعيدة عن الواقع تماماً . وحتى القصة المجازية التي تعد أكثر بعداً عن الواقع تناسب الأغراض الفكاهية تماماً وفي يسر فقد كانت الرذيلة Vice شخصية فكاهية في المسرحيات الأخلاقية التي شاعت في نهاية القرون الوسطى ، ومن المحتمل أن تكون هي الأصل الأدبي الذي استقى منه شبكسبير شخصية فولستاف . وحتى في « قصة الورد »^(٣) — وهي قصة مجازية تبعث على الملل — نجد أن شخصية الحبث مكتملة النمو من وجهة نظر الملهاة . فقد أوحى إلى تشوسر بفكرة شخصية الغافر . وقد عالج تشوسر بفنه الملهاة

(١) جورج ميردث George Meredith (١٨٢٧-١٩٠٩) .

(٢) كاتب اغريقى اشتهر بكتابة الأساطير ، عاش في القرن السادس قبل

الميلاد .

(٣) قصة رمزية فرنسية كتب الجزء الأول منها جيسوم دي لوريس

Guillame de Lorris ثم أتمها بعد وفاته جان كلوبينيل Jean Clopinel .

لأول مرة في قصته « بيت الشهرة » وقصته « برلمان الطيور » (والأولى قصة مجازية والثانية خرافة) . وقد سبق ان أشرت إلى طريقة صياغة المشهد بين بطم وتيتانيا في مسرحية « حلم ليلة في منتصف الصيف » التي تعد ملهاة غير واقعية وأقرب إلى القصة المجازية . وأحسن ملاهى أرسطوفانز — أول كاتب عظيم للملهاة في أوربا — كلها من المسرحيات الخيالية ، وإن كانت الشخصيات الرئيسية في ملاهيه يتصورها الأثينيون مادة شخصية واقعية متوسطة العمر من الطبقة المتوسطة وثمة مزيج مماثل من الواقعية والخيال في أعظم قصص أوروبا الفكاهية جميعاً أعنى قصة « دون كيشون » . وثمة أيضاً قدر من الفكاهة — سواء من النوع الواقعي أو غير الواقعي — في قصة بنيان^(١) « رحلة الحاج » التي تعد قصة مجازية من حيث بناؤها العام .

وهذا المرض الموجز نفسه يدل على أن الملهاة تتطلب مجالا واسعا في اختيار المناظر وفي المادة الموضوعية ، كما يدل على أنها تبتعد أكثر مما تقترب عن المحاكاة الدقيقة للحياة الواقعية؟ أو « الانعكاس الحقيقى » — على حد تعبير ميردث — لهذه الحياة الواقعية .

(٢)

يصرح بن جونسون في مقدمة روايته « كل إنسان ومزاجه » بأن موضوع الملهاة هو « السخرية من حماقات الإنسان لامن جرائمه » . ولعله بذلك لم يدع لنا ما نقوله عن مادة الملهاة للوضوعية . أما كونجريف — وهو أكثر رقة من صاحبه — فيعتقد أن الحماقة الطبيعية لاتصلح موضوعا للملهاة لكونها لاعلاج لها . وليس من اللائق أن نسكر منها . ولذلك فقد اتخذ من التصنع موضوعاً لأروع مسرحياته « سنة الحياة » . ويبدو أن هذا هو الرأى الذى كان شيكسبير يأخذ به بوجه عام فهو رأى أكثر تشويقاً بل أشدهمقا من رأى بن جونسون (رغم أن التصنع — بهذه المناسبة — كان أحد الحماقات الرئيسية التى كان يسخر منها بن جونسون) . على أن كونجريف يحصر الملهاة في دائرة ضيقة بعض الشيء . بل علينا حتى في ملهاة « سنة الحياة » أن نضيق تعريف التصنع إلى أقصى حد بحيث يشمل أيضاً تلك

الحماقة الآتمة التي كانت تضم مسز ماروود ودهاء فينول ذلك الدهاء الحبيث . ولو
أمكن أن نعد الرياء هو أيضاً نوعاً فجا من التصنع لصح رأى كونيغريف . وثمة بعض اللزايا
في الصيغة الأوسع أفقا والتي وضعها بن جونسون . ومن المؤكد أنه هو نفسه لم
يكن ينظر إلى الحماقة على أنها أمر طبيعي أو أنها مستعصية العلاج . وإذا كان ما يحاول
الكتاب تأكيده هو الحماقة — أكثر مما يحاول تأكيد الحبيث من جهة أو سوء
الخط من جهة أخرى — لاستتبع هذا أن يكون الموقف الفكاهي موقفاً اضطرارياً
لا اختيار فيه ، ولكن من الممكن تجنبه ، في حين أن بطل المأساة يسمى عمداً
(وإن يكن معصوب العينين) إلى مصيره المحتوم . وهذه حقيقة صحيحة بوجه
عام . .

ولكن الصيغة التي وضعها بن جونسون لا تكشف لنا الكثير من احتمالات
الكلمة . فمن جهة نجد أن الحماقة يمكن أن تكون مفجعة دون أن تنطوي بالفعل
على الإجرام ، وذلك كما في شخصية الملك لير وربما في بعض أبطال شيكسبير
الآخرين أيضاً . ومن جهة أخرى ، يبدو أن بن جونسون وكونيغريف يعتقدان
أن المواقف الفكاهية لا تنبع إلا من عيوب في الشخصية ، في حين أن هذا ليس
صحيحاً . فالمواقف الفكاهية يمكن أن تنشأ بين أشخاص سويين تماماً (مثل هجنز
وإيزا في « بجميليون » لبرنارد شو) نتيجة سوء فهم طبيعي أو عرضي . ويجب
أن تقوم الشخصية بدور في المواقف الفكاهية ، اللهم إلا إن كان المقصود بها مجرد
مواقف هزلية . وليس من الضروري أن يعتمد الموقف على الشخصية ، ولكن
يجب أن يكشف عنها . ولعل من الممكن تعريف المادة الموضوعية للملهة بأنها
هي : « الأخطاء التي يمكن علاجها وتداركها وإصلاحها » ، والاضطرابات وألوان
الشغب التي تتناولها الملهاة ليست دائماً مما يمكن علاجه ، فإذا كانت كذلك كانت
آثارها السيئة محدودة تماماً بحيث لا ينتج عنها ضرر جسيم للمجتمع الذي تحدث
فيه . وعند ما تقتصر في نهاية الأمر على حياة شخص أو شخصين ، فإنها لا تمنع
حتى ذينك الشخصين من أن يجدا لها سبيلاً إلى التعايش بالوفاق . والموقف الذي
نجد في مسرحية « كاره البشر » لمولير من ذلك النوع . أما إذا كان الإضطراب

عما يؤدي إلى ، أو ينشأ عن سوء تكيف بعيد المدى بين جماعة بأكملها من الناس ،
كان لابد أن يكون من هذا النوع الذي ينتهي إلى علاج وهذا هو ما يوصف به
الموقف في رواية «توم جونز» لفيلدنج

وهنا نتساءل عما إذا كان من الضروري إذن أن تكون الملهاة شيئا تافها ؟
والإجابة على هذا من بعض النواحي هي بالإيجاب .

« إن الأمور الجليلة يتم إنجازها عند ما يلتقي الرجال بالجمال
وليس عند ما يتنازع الناس في الطرقات » .

وهذان البيتان للشاعر بليك^(١) رمران جديدان للمأساة والمهابة . ولكن
ربما كان مجموع ما يحدث عند ما تتنازع في منازلنا ومحال أعمالنا وقرانا ومدتنا ،
أكثر أهمية من « الأمور الجليلة » في تقدير سعادة الإنسان أو شقائه ، بل في
تحديد مصير العالم .

وليس من الغريب إذن أن يكون موضوع الجنس (Sex) هو الموضوع
الأثير لدى كتاب الملهاة ، لأنه الموضوع الذي تشتد حوله « المنازعات أكثر مما تشتد
في أي فرع من فروع الحياة ، إذ في أي شيء آخر يمكن أن يقال إننا جميعا أشد
انحرافا » . فكل النساء يبدون غير طبيعيات في نظر الرجال ، وكل الرجال يبدون
غير طبيعيين في نظر النساء . وهذا صحيح ، فالجنس يحمل في أطوائه بذور
التخصص ، وبالتالي إلى التحول عن النمط الإنساني الشائع . ويزداد هذا التحول
في الحياة المتحضرة . فهناك هوة سحيقة بين الدوافع التي تسبق تزواج البشر
والتي تصاحب هذا التزاوج ، وبين شرائع السلوك والعاطفة بين الرجال والنساء .
وهي الشرائع التي تسود من وقت إلى آخر . وعلى ذلك الصراع بين العاطفة ،
والسلوك ، وبين المثل الأعلى والواقع ، تقوم ملاء متباينة تباينا شاسعا ، منها على
سبيل المثال : « ترويلس وكريسيدا » لتشوسر ، و « توم جونز » لفيلدنج « وكانديدا »

(١) وليم بليك willim Blake (١٧٧٧-١٨٢٧) .

لرنارد شو . وهذا التنافر أو التضاد الذى يكاد يوجد فى جميع الحضارات وفى جميع الناس ، هو الذى يجعل الكتاب الفكاهيين يختارون الجنس واحدا من موضوعاتهم الأساسية التى تجعل من الملهاة وضعها هو أفضل الأوضاع تجاه الجنس بل لعله هو الوضع الوحيد الكريم الرحيم حقاً وصدقاً فالملهاة لا تنكر الحب العذرى والدمائة والرقّة التى أصبحت بصورة من الصور الغريبة طبيعة ثانية لدى الرجال والنساء فى عالم المدنية الحديثة ، كما لا تنكر المطاردة البدائية والإغراء والقهر والاستجابة التى نشارك فيها الحيوانات الأخرى

ثم تأتى أخيراً تلك الحقيقة المجردة ، حقيقة أنه لا توجد علاقة إنسانية أخرى ذات صبغة طبيعية مثل هذه العلاقة وأن بقاء النوع الإنسانى يتوقف عليها ، وأن أكثر الاضطرابات شيوعاً والنّى تتعرض لها حياة الانسان ، تنشأ عنها — وهذا هو ما يؤكد لما لمّاذا وجب أن تكون العلاقة الجنسية أكثر الموضوعات إلحاحاً على بال كتاب الملهاة .

والواقع أنها كذلك عند تشوسر وعند شيكسبير ، وفى ملاهى عصر عودة الملكية بأنجلترا (١) .

وعند فيلدنج واستيرن وشريدان وجولدسميث وجين أوستن وبرناردشو ولكن الملهاة بكل أسف قد أثارت أشد ألوان المرارة فى نفوس أكبر عدد من الناس بموقفها هذا من الجنس . والظاهر أنه مهما يفعل كاتب الملهاة كان هناك من يرتفع صوته بالشكوى . فجين أوستن مثلاً تلتزم حدود اللياقة تماماً فى كتاباتها ومن ثمة فهى مهتمة بتصنع الحياء والحشمة . إنها تتخذ لنفسها « مركزاً » تحكم منه على ما هو طبيعى وما هو غير طبيعى من الناحية الاجتماعية . وهى من هذا المركز تستنكر بشدة أى فسق بين الرجال والنساء . أضف إلى ذلك أنها كفنانة « تنصرف عن مثل هذه الموضوعات البغيضة بأسرع ما تستطيع . ولا أعتقد أن التعصبين من بين نقاد الأدب أنفسهم يهرون على أنها كان ينبغى أن (ترضى)

(١) من عام ١٦٦٠ الى ١٧٠٠

على الفسق . ولكنهم يشكون من أن قصصها تخلو من العاطفة العنيفة . ويمكن الرد على هذه الشكوى بأن جين أوستن ليست ملزمة بأن تصور العواطف العنيفة . ولكن إذا ثبت أنها تتجاهلها أو تدعى ألا وجود لها ، فيمكن عندئذ اتهامها بتصنع الحياء والحشمة على أن هذا مما لا يمكن إثباته ، بينما يمكن إثبات العكس . فصدمة إغواء ليديا في قصة (الكبرياء والهوى) هي التي تذهل شخصيات القصة عن حياتهم النافهة البعيدة عن الواقع . وفي قصتها (حديقة مانسفيلد) نجد تحليلا تفصيليا (وإن لم تعطنا المؤلفة صورة) للسلوك الخليع ممثلا في شخصيات هنرى ومارى كراوفورد اللذين يقع عليهما اللوم لالعواطفهما المتأججة وإنما لقلة إدراكهما وضعف إحساسهما . والفكرة الرئيسية التي تدور حول قصة (إغراء) هي خطر السباح لمشاعرنا بأن تتسلط عليها الحكمة ونصائح من هم أكبر منا سنا . أما أولئك الذين يظنون أن جين أوستن تعالج الجنس في حياء ، فحسبهم قراءة القطعة التالية من رواية (سانديتون) .

(كان الهدف الأول للسير إدوارد في الحياة هو الإغواء . وكانت المزايا الشخصية التي يعرف أنه يملكها والمواهب التي يعتقد أنه يتسم بها مما جعله يعد الإغواء أحد واجباته . فقد كان يشعر بأنه خلق ليكون رجلا خطرا — واحدا من أولئك الإباحيين الذين خلعوا العذار بل كان يعتقد أن مجرد اسم (سير إدوارد) ينطوى على شيء من السحر . ولم يكن إظهار الشهامة ومطاردة الجنس الآخر والتحدث بأقوال معسولة إلى كل فتاة جميلة سوى الجانب اليسير من الشخصية التي كان عليه أن يمثلها . وكان يخول نفسه (طبقا لرأيه الخاص في المجتمع) أن يقترب من الأنسة هايوود — أو من أى فتاة أخرى على أى جانب من الجمال — وأن يلتقى على مسامعها كلمات النجاسة والإعجاب بمجرد التعرف عليها . ولكن « كلارا » دون سواها هي التي أحكم خطته من أجل الوصول إليها . فقد عقد العزم على أن يفوز بها . أجل ، لقد كان إغواؤها هو ما يسعى إليه . وكانت ظروفها تساعد على ذلك . فقد كانت غريمته في نيل حظوة ليدى دنهام كما كانت صغيرة ، فاتنة ، تعتمد على غيرها في أمور حياتها . وكان السير إدوارد

قد تبين أهمية هذا (الصيد) منذ زمن طويل ، وأخذ الآن يحاول جاهدًا أن يتعقبها وأن يصل إلى قلبها وأن يثنيها عن مبادئها . وقد فطنت كلارا إلى غرضه ولم يكن لديها أى استعداد لهذه الغواية . غير أنها احتملته في صبر أكثر مما ينبغي حتى كان ذلك سببًا في توثق هذا اللون من الصلة التي كانت مفاتيحها سببًا في قيامها . ولم يكن الصمد بمقدار أكثر مما كانت تفعل مما كان يؤثر في سير إدوارد . لقد كان محصنًا ضد أقصى درجات الصمد والإباء . فإذا لم يكن ممكناً أن ينالها عن طريق الحب ، فلا بد له من خطفها : لقد كان يعرف مهمته . وكان قد سبق له التفكير في هذا الموضوع عدة مرات ، وإذا كان عليه أن يفعل شيئًا فقد كان بطبيعته يود أن يخلق شيئًا جديدًا وأن ييز أولئك الذين سبقوه . وكان يشعر بفضول قوى يدفعه إلى أن يتأكد مما إذا كان يوجد له ضواحي « تمبكو » منزل منعزل يمكن أن يعده لاستقبال كلورا . ولكن تفقات هذه الإجراءات بذلك الأسلوب الرائع لم تكن — للأسف ! — مما تحتمله ميزانيتها ، فهدته فطنته إلى إشار اللف أنواع الخراب والعار لموضوع حبه ، على تلك الأنواع الأكثر شهرة .

على أن ماثير سيخطئنا في الملهاة ليس هو التزمت وإنما هو الخلاعة والفحش . وقد جرت العادة على الخلط بين التهمتين أو الجمع بينهما ، في حين أنهما في الواقع تهمتان مختلفتان تمامًا . فالدفاع عن السلوك السائب شيء وعرض الأمور المكشوفة التي يسدل عليها التأديب سناره شيء آخر . إن الحالة الأولى تتعلق بالأخلاق ، في حين تتعلق الحالة الثانية بالذوق السليم . فلنتناول الحالة الأولى إذن بوصفها مسألة جمالية .

كانت الملهاة في أول نشأتها نوما من الفجور المسموح به . وليس معنى هذا أنها كانت تهاجم الأخلاق والسلوك الحميد أو النظام الإجتماعى . فالواقع أن

أرستوفانتز (وهو الكاتب المسرحي الوحيد في ذلك العهد الذي بقيت بعض مسرحياته كاملة) كانت له آراء دقيقة صارمة عن السلوك عبر عنها في مسرحياته. ففي مسرحية (الضفادع) يلوم يوريبيديز^(١) لتهاونه بالمبادئ في أمور كثيرة منها الجنس . وأرستوفانتز أبعد من أن يكون بدائياً في فنه المسرحي ، فقد كان آخر كتاب الملهاة الإغريقية القديمة ، ولكن مسرحياته تنتمي إلى النوع الخاطيع . ومعنى هذا أن الملهاة كانت بمثابة صمام أمان ، أو متنفس للمواطن الجائعة بها فيها الشهوة . فعلاج هذه المواطن بروح غير جدية يجعلها أقل خطورة من الناحية الاجتماعية .

ونحن لا نعرف بالضبط إلى أي حد ظل كتاب الملهاة يسمون نحو هذا الهدف . ويبدو أن فيلدنج جعله نصب عينيه عندما كتب روايته (توم جونز) . فسقطات توم المتكررة تعالج بوجه عام على أنها دعاية وذلك لسببين : ففيلدنج لا يريد أن يوافق عايتها ، ولكنه يريد في الوقت نفسه أن يصر على أن الأخطاء الفطرية يمكن علاجها وأنها أقل بكثير من الخيانة التي تنطوي على أنانية وعدم اكتراث كما تتمثل في تقيض توم (بليفيل) . وأنا أعتقد أن أي مشهد في رواية (توم جونز) يجعل هدف فيلدنج واضحاً . فالقطعة التالية من الفصل العاشر من الكتاب الخامس توضح ما توضحه أية قطعة أخرى .

(وانسحب جونز من صحبة الجماعة التي رأيناه مشغولاً بها ، ذهب إلى الحقول حيث اعتزم أن يسري عن نفسه بالسير في الهواء الطلق قبل أن يرافق مستر أولويردي . وهناك ، بينما كان يجدد تأملاته في محبوبته صوفيا — تلك التأملات التي قطعها فترة من الزمن المرض الخطير الذي أصاب صديقه وولي نعمته ، وقع حادث نسرده في أسى ، وسوف يقرأه القارئ في أسى أيضاً ، ومهما يكن من شيء ، فإن تلك الحقيقة التاريخية التي نعترف بأنها من العلائق الحرام التي لا يمكن انتهاكها تضطرنا إلى أن نقلها إلى الأحيال القادمة .

كانت أمسية طيبة في النصف الثاني من شهر يونيو عند ما كان بطلنا يسير في غابة

صغيرة بالغة الروعة وكان نسيم رقرق يداعب أوراق الشجر ، وصوت خرير المياه ينبعث من جدول ماء ، وأنغام عذبة ساحرة تشدو بها البلابل ، فيتألف من هذه الأصوات جميعاً أروع النغم انسجاماً . ففي هذا المنظر الخلاب الذى يلائم الحب كل الملامة ، راح يفكر فى حبيبته صوفيا . وبينما خياله الجالح يهيم فى كل هذا الجمال ، وأحلامه الخصبية ترسم صورة الفتاة الساحرة فى عدة أشكال فاتنة ، كان قلبه المتقدم يذوب رقة وحناناً ، حتى ألقى بنفسه أخيراً فوق الأرض بجانب جدول ماء رقرق ، ثم انطلق صائحاً :

أى صوفيا ، ليت السماء تضمك بين ذراعى حتى تسعد حالى ! ألا لعنة الله على ذلك الحظ الذى جعل تلك الآماد بيننا . لو أنك ملك لى ، ولو لم يكن لك سوى رداء واحد ممزق ، لما كان ثمة رجل على الأرض أحسده فكم تبدو حقيرة أمام ناظرى أسطع القوقازيات جمالا وقد تزينت بكل ماتجود به جزائر الهند من حلى ، ولكن لماذا تخطر لى امرأة أخرى على بال ؟ لو استطعت أن أفكر فى أن عيني قادرتان على أن تنظر فى رقة إلى أية امرأة أخرى لوجب على هاتين اليدين أن تنزعاهما من رأسى ! كلا يا معبودتى صوفيا ، فلو أن القدر القاسى فرق بيننا إلى الأبد ، فإن روحى لن تهيم إلا بك وحدك . وسوف أحفظ لصورتك دائما بكل وفاء مكين . ولئن كنت لن أحظى بشخصك الفاتن ، فإنك وحدك سوف تحتلين أفكارى وحبى وروحى . إن قلبى الولهان ليكن فى هذا الصدر الرقيق حتى لتفقد أروع الفاتنات سحرهن على ، وأبدو أكثر بروداً من الناسك بين أحضانهن . إن صوفيا ، صوفيا وحدها ، هى التى ستكون لى أية نشوة تنبعث من ذلك الإسم ! إننى سوف أحفره على كل شجرة .

وما أن أتم هذه الكلمات حتى هب واقفا وأبصر أمامه — لاجبيته صوفيا — ولا فتاة قوقازية ارتدت أبهى ملابسها لتدخل بيت الحرير ، فتاة تحمل فى يدها مذراة ولا يستر جسدها سوى قميص خشن ليس نظيفاً تماماً ، قميص تنبعث منه بعض الروائح الكريهة بعد أن فرغت من عملها اليومى . لقد كانت تلك الفتاة هى

مولى سيد جريم. وكان بطلنا يحمل في يده المطواة التي استلها ليحقق ما سبق أن اتوا به من حفر اسم حببته على الأشجار كلها. وعندما اقتربت منه الفتاة وهتفت به مبتسمة وهي تقول : «أرجو ألا يكون في نيتك قتلى أبها السيد» أجابها جونز : «ما الذي يحملك على الاعتقاد بأننى سوف أفلك ؟» فأجابت الفتاة . «أجل ، فبعد معاملتك القاسية لى فى آخر مرة رأيتك فيها ، يكون قتلى هو أقل ما أنتظر .»

وهنا دار بين الإيتين « حوار » سوف أحذفه لأننى أحسب أنه ليس لزاما على أن أعيدده هنا ويكفى أن أقول إنه حوار دام ربع ساعة ، توجهها بعده إلى أكثف بقعة فى الغبضة .

غير أن هذا القصد لا وجود له عند كتاب آخرين ، ومنهم تشوسر على سبيل المثال . حتى إن وجد فإنه يكون قصدا بسيطا للغاية . فوصف تصرفات زوجة الطحان وابنته فى « قصة حاكم الإقليم » يشبع فيه المرح وخفة الروح . أما بالنسبة للفتاة ، فقد كان ذلك بمثابة لون من المتعة والعاطف قلما صادفتها فى بيت يسيطر عليه مثل هذين الوالدين (ولعل تشوسر لم يقصد أن يشير إلى ذلك . ولكن من المؤكد أنه أشار إلى أنها قضت ليلة ممتعة مع الشاب) . وأما الوالدان ، فقد كان هذا عقابا مضحكا لهما على اعتزازهما بأفسهما وعلى خيانة الطحان . أما فى مسرحية « ترويلس وكريسيدا » فإن الوصف المطول لإغراء كريسيدا — وبخاصة دور بانداروس فى هذا الإغراء — بهدف إلى مقصد آخر . فهو من جهة يظهر الفرق بين شخصية بانداروس وكريسيدا وكذلك بينه وبين ترويلس ، ومن جهة أخرى يكشف عن الدوافع التى تتنازع ترويلس نفسه . فالفكرة الرئيسية فى النصيدة هى تقلب شعوره ودوافعه (شأنه شأن سائر صغار المجهين المهدبين العاديين) وتردده بين الرغبة الحسية السافرة واحترام مشاعر المرء وميولها ، وقد كان التلطف والوقار فى الحب أحد شرائع العاطفة التى نعمل على تهذيب الجنس كما سبق أن أشرت إلى ذلك . فالجنس لا ينبغى أن يستخف به . ولم يكن تشوسر يحتقره أو يقلل من شأنه . فبأس ترويلس وحيرته ليسا شاذين على الإطلاق ولهما ما يقابلهما حتى فى العصور المستتيرة كالعصر الحاضر . غير أن الحب

ينطوى على رغبة كما ينطوى على عاطفة . وقد كان ترويلس كما صوره تشوسر شاباً من دم ولحم وليس مجرد مجموعة من المثل . فقد كان يريد أن يستحوذ على كريسيدا وكان فيه من خصائص الإنسان ما يكفي لجمعه يسعد باستحواذه عليها . ولكي تبدو هذه القصة الغرامية العظيمة صادقة ومطابقة للحياة ، كان لازماً على الكاتب أن يميّط اللثام عن كل جانب في إغراء كريسيدا . ومع ذلك ، فبالرغم من أن تشوسر أدرج « ترويلس وكريسيدا » ضمن مؤلفاته الآثمة التي عاد فندم على كتابتها في اعترافه المشهور في نهاية « قصص كانتروبروري » فهي لا تعد إطلاقاً من المؤلفات الخالية . فقصة الحب تنتهي نهاية حزينة نتيجة أخطاء من جانب الشخصيات الثلاث الرئيسية ، وبخاصة بانداروس الذي نزل به إلى درك الزنا بتدخله الخبيث وإن صدر منه عن حسن نية .

غير أن ثمة مؤلفات فسكاهية تهم — بحق — بالإباحية أكثر من غيرها . فجميع ملاهى عصر عودة الملكية — ابتداء من إترديج^(١) حتى فاركووار^(٢) — تسلم بأن الإغراء لون طبيعي من ألوان اللهو التي كانت تقام بالفعل للملك شارل الثاني ورجال بلاطه عادة . ومجرد أنهم « كانوا يسلّمون » بالإغراء ، يبرّهم إلى حد ما من تهمة الدفاع عن الإباحية . ولا يخفى أن ويتشرلى^(٣) الذى يعد أسوأ جميع كتاب ذلك العصر سمعة — كان يضيق ذرماً بنتائج ذلك الإغراء وما ينطوى عليه من ألوان التوريط ، حتى أن مسرحيته « الزوجة الريفية » التى يأخذ فيها بمبدأ الإغرام ويستغل إمكانياته الفسكاهية دون تحفظ ، تعد أقل سقماً بكثير وبالنسبة لأوفر أخلاقاً من مسرحية « التاجر الساذج » التى تحتوى على سخيرية لازعة وعاطفة سقيمة . والحق أن « الزوجة الريفية » تحتوى على مغزى أدبى بل مغزى أدبى سليم : ذلك أن الزوج الذى لا يثق فى زوجته ويحاول أن يبعدها عن الرجال الآخرين؛ سوف

(١) جورج إترديج George Etherege (١٦٣٤-١٩٦٠) .

(٢) جورج فاركووار George Farquhar (١٦٧٨-١٧٠٧) .

(٣) وليم ويتشرلى William Wycherley (١٦٤٠-١٧١٦) .

بحرك فيها الرغبة ويدفعها إلى أن تخدعه مهما كان زادها من الدهاء ضعيفا . وهذا يتفق مع المذهب العقلي الذي كان سائدا في ذلك العصر . فقد كان كتاب الملهاة في أواخر القرن السابع عشر يعالجون الجنس على أنه فرصة للمتعة وإن كان يمكن أن يكون مصدراً للمتاعب . وكان معيار السلوك عندهم أن يأخذوا قسطاً طيباً من المتعة مع إلحاق أقل ألم ممكن بجميع من يغضبهم الأمر . وكان رجالهم ونساؤهم غالباً من نفس المرتبة ويعاملون بعضهم البعض معاملة الند للند . ويمكن أن يقال إن أخلاقهم تفضل إلى حد ما معدل الأخلاق في عصر الملكة فكتوريا ، فقد كانوا يطبقون غالباً نفس المعايير على الرجال والنساء على السواء ، أما الدستور الفكتوري (بشطريه القانوني والاجتماعي فكان يقضى على الزوجة بأن تصفح عن خيانة زوجها إذا ما طلب منها ذلك ، في حين لم يكن الزوج ملزماً بأن يصفح عن زوجته . أما في القرن السابع عشر فلم يكن الطلاق يتم إلا عن طريق قرار خاص يصدره البرلمان ، وبالتالي كان نادراً للغاية . ولعل هذا هو السر في وجود تسامح متبادل أكثر من المتحضرين من الناس ، وإن كان هؤلاء بطبيعة الحال جد أشقياء في أكثر الأحيان ، كما يتضح لنا في مسرحية الكاتب هاليفاكس^(١) « نصيحة إلى ابنته » وكان ثمة أزواج يقومون فعلاً بحبس زوجاتهم ، وإن كان الرأي العام يستنكر هذا اللون من السلوك . ولعل هناك من يسخر فيقول إنه كان يوجد سبب ظاهر لهذا الاستنكار : فكل رجل كان يهمله أن تكون زوجته جاره طليقة سهلة الحال . ولكن ليس هناك ما يبرر هذه السخرية تماماً ، وقلمنا يوجد ما يبررها . وعلى الرغم من أن أصحاب النسك في عصر عودة الملكية قلما كانوا يحترمون التوصية السابقة^(٢) .

فإنهم كانوا بصفة عامة يشفقون على المرأة ويحترمونها بوصفها نذالهم . حقيقة أنه كان بينهم من عرف بالفسق والمجون مثل روتشيستر ، غير أن الشعور العام كان ضد

(١) شارل هاليفاكس Charles Halifax (١٦٦١-١٧١٥) .

(٢) « لا تزني » .

الإسراف في الفسق والفجور . وتلك على أية حال هي وجهة نظر إترديج وكونجريف ^(١) وفانبره ^(٢) . ولا تعد شخصية هورنر التي صورها وينشرلي مثالا للسيد المذهب في عصر عودة الملكية . فهو آفاق مضحك يمكن مقارنته على مستوى آخر بشخصية أوتوليكس ^(٣) التي رسمها شيكسبير أو شخصية فولبونى ^(٤) التي صورها ابن جونسون : فوظيفته هي أن يفضح الشخصيات الأخرى وأن يجعل عقدة المسرحية تشير دون توقف .

ولكن من الخطأ في الحكم على الملهاة أن يدينها رجل الأخلاق بسبب مادتها الموضوعية . فليس من شأن الملهاة أن تدرس المبادئ الخلقية . وإنما مهمتها أن تشبع رغبة إنسانية سليمة ، وهي الرغبة في فهم سلوك الرجال والنساء نحو بعضهم البعض في حياتهم الاجتماعية ، وفي الحكم عليهم بحسب مظاهرهم ومستوياتهم الخاصة . فطالما كانت تؤدي هذه المهمة جيدا وبأمانة ، فهي تسمى نحو الخير . ونحن قد لا نقر إترديج أو وينشرلي — بل الراجح أن معظمنا لا يقرها — على مقاييسهما الخلقية أو على بعضها على الأقل . ولكن طالما أن أخلاقنا ليست من النوع الذى يحتاج إلى أربطة وقطن طبي ، فلسنا في حاجة إلى الوقاية من مسرحياتهما وسوف أذهب إلى أبعد من هذا فأقول : إننا حتى إذا فرضنا أن المعايير الخلقية للملاهي في عصر عودة الملكية كانت سيئة تماما ، فينبغى أن نكون قادرين على التمتع بالمسرحيات ذاتها ، فإن ذلك من شأنه أن يقوى نسيجنا الخلقى أكثر مما يضعفه ، بشرط أن نكون قد تجاوزنا مرحلة الأربطة والقطن الطبي . وكل ما يحق لنا أن نطلبه من الكاتب الفكاهى هو أن تكون معايير ثابتة لا أن تكون صعبة

(١) وليم كونجريف William Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩) .

(٢) جون فانبره John Vanbrugh (١٦٦٤-١٧٢٦) .

(٣) فى مسرحية « قصة الشتاء » The Winter's Tale .

(٤) فى مسرحية « فولبونى » Volpone .

والمسألة بأكثرها تعد جانباً . من خلاف أوسع نطاقاً بين رجال الأخلاق ورجال الفن . ولكن يجب أن يكون معلوماً أنني لا أنحاز إلى جانب الفنان ضد رجل الأخلاق . فإنا أعتقد أنني أتحيز للأخلاق وللفن كليهما ، مثلما كان ملتون في « آريو باجيتيكا »^(١) وشيللي في رسالته « دفاع عن الشعر » .

أما التهمة الأخرى — وهي البذاءة — فسوف أتناولها في إيجاز لأن خطرها أقل بكثير . فهناك من يعترضون على كثير من الملاحى — وبخاصة مسرحيات عصر عودة الملكية — لأنها فاحشة أو غير لائقة . ومن الصعب ، أو لعل من عدم الجدوى ، أن تناقش مسائل تتعلق بالذوق كهذه . فكل ما نستطيع أن نفعله هو أن نبسط أذواقنا الخاصة وأن نطلب شيئاً من التساهل لطرفى المشكلة . فالجنس شيء مزعج ، ونحن جميعاً نود أحياناً لو استطعنا أن نستغنى عنه . ولكنه موجود . وكما أن الشعراء أشادوا بأبيل وأجمل مظاهره وكذلك ، استنكروا مظاهر القسوة والضةمة فيه ، فلا بأس من أن يستمتع به كتاب الملهة على أنه أعظم الفكاهات الخالدة ، ولكن بشرط أن يراعوا في كتاباتهم حدود اللياقة . وأنا لا أستطيع أن أفهم الاعتراض على التاميح والغمز واللمز . إنه يسىء إلى بعض من يشعرون بأنه ينطوى على شيء من الجبن . فهم يقولون إنه إذا كان لابد من القذارة فلتسكن قذارة صريحة . غير أن هذا الاستخدام لكلمة قذارة فيه النباس . ومن الجدل أن نساوى بين الفظاظ والصراحة . فمن المؤكد أن لغة العامل الركيكة المحدودة وكذلك لغة قاعة المحاضرات الإكلينيكية (التدريبية) لا محل لها في الأدب أو المسرح ، وهما اللغتان الوحيدتان الواضحتان تماماً اللتان يمكن استخدامهما في هذا المقام . حقيقة أننا قد لانفهم موضوع التاميح إلا إذا ألقينا بالناس وتنبيهنا إلى كل شيء . ولكن من اللائق أن نستخدم شيئاً من الدهاء .

(١) رسالة نثرية للشاعر جون ملتون كتبها سنة ١٦٤٤ محتجا فيها على حجر الحكومة على حرية الصحافة ورقابة الكتب . نسبة إلى آريو باجيس جبل مارس حيث كانت تعقد محكمة أثينا العليا (د) .

ونحن نسوق النكات حول هذا الموضوع دون سائر الموضوعات الأخرى .

واشهر نكتة جريئة في ملاحى عصر عودة الملكية نجدها فى المنظر الثالث من الفصل الرابع من مسرحية « الزوجية الريفية » حيث يقترب ويتشرلى بقدر المستطاع من تصوير ملاح « الرغبة المشبعة » (وغير المشبعة) باستخدام تلميح ذكى .

تعود ليدى فدجيت وفى يدها قطعة من الصينى ويتبعها هورنر ليدى فدجيت (إلى مسز سكويميش) : لقد كنت أكّد وأكّده من أجل أجل قطعة من الصينى يا عزيزتى هورنر : كلا ، فقد كانت قاسية تماماً بالنسبة لى . على أننى بذلت جهدى .

مسز سكويميش : يا إلهى ، فليكن لى أما أيضاً بعض الصينى . عزيزى مستر هورنر ، لا تفكر فى إعطاء الآخرين دون أن تعطينى . هلم ... لتعطنى أنا أيضاً .

هورنر : أقسم لك أنه لم يتبق عندى شيء من الصينى الآن .

مسز سكويميش : كلا ، كلا ، فقد عهدت لك تشكر مالك من الصينى . ولكنك لمن تصرفنى على هذا النحو . هيا بنا .

هورنر : لقد أخذت هذه السيدة آخر ما عندى .

ليدى فدجيت : أجل ، هذا صحيح يا سيدتى . فأنا أعلم تماماً أنه لم يعد يتبقى لديه شيء . . .

مسز سكويميش : آه ، ولكن ربما كان لديه شيء لم توفقى إلى اكتشافه .

ليدى فدجيت : ماذا ؟ أتظنين أنه لو كان تبقى لديه شيء لما كنت اخذته أيضاً ؟ فنحن معشر النساء الممتازات لا نظن أبداً أن لدينا ما يكفيننا من الصينى .

هورنر : لايسئك أننى لأستطيع أن أقدم لكن جميعاً ما تحتجونه من الصينى . ولكن سوف يكون لك نصيب مرة أخرى .

مسز سكويميش : شكراً يا عزيزى .

فالتاميح أو التلبيس هنا يتعلق باللفظ والمنظر . ولا مجال للشك في الموضوع الذى يتحدث فيه هؤلاء القوم . فالمسألة — وهى مجرد مسألة ذوق — هى هل ينبغي التحدث بهذه الصراحة على المسرح ؟ وسوف يتوقف الجواب فى الغالب على ما إذا كان الموقف مضحكا أم أنه مجرد موقف خشن . والموقف الذى نحن بصدده فى هذا المشهد موقف مضحك ولا شك . ولكن يجدر بكل شخص سريع التأثر ألا يذهب لمشاهدة « الزوجة الريفية » قبل أن يقرأها أولا .

(٣)

تصور الملهاة الرجال والنساء فى المجتمع . ويؤكد ميردث هذه النقطة التى تنتهى به إلى نتيجة تثير كثيراً من الجدل ، وهى أن مناظر الملهاة يجب أن تكون مناظر مدنية ، وأن شخصيات شيكسبير تصلح « موضوع دراسة خاصة فى الفكاهة الشعرية الخيالية » لأنها « مخلوقات تعيش فى الغابات والبرية » . حقيقة أن ملاهى شيكسبير تعتبر فريدة فى بابها بسبب عدم قدرته الظاهرة على كبح جماح خياله وهو يكتب: إنه لم يؤت القدرة على الكتابة عن المذهب الواقعى . لكننا لانستطيع أن نفهم — بغير الأسباب التى أوردها ميردث — كيف لا يمكن للملهاة الخالصة أن تعرض فى جو خرافى بنفس النجاح الذى تعرض به فى باريس أو فى لندن . والظاهر أن ميردث قد خدعه ذلك الاستخدام المحدد لكلمة مجتمع فى العصر الفيكتورى والعصر الإدواردى وأن فكرة المجتمع تسلطت عليه بشكل زائد : فكان فى نظره صفوة الأثرياء والمترفين الذين يتحدثون بلهجة خاصة وينفقون كل وقتهم وطاقاتهم فى تساية أنفسهم والترفيه عن بعضهم البعض . ومن المؤكد أن هذا النوع من المجتمع يصلح لأن يكون مجالا جيدا للملاهى . ولكن الاقتصار عليه معناه الهروب من الحقائق .

وتعد الشخصيات التى من قبيل بطم شديدة القرب من الطبيعة بحيث لاتنطبق عليها فكرة ميردث الصارمة عن الملهاة . كما أن تيتانيا تلك « المخلوقة من مخلوقات

الغابات والقفار » لم تكن من الشخصيات التي تصول في ميدانه وتجول . إلا أنه لا توجد طبقة أو شخصية أو بيئة بعينها يمكن أن تعد في حد ذاتها مضحكة أو غير مضحكة . تخيال الكاتب أو المتفرج هو الذي يجعلها كذلك . ويشبه رأى ميردث هذا ذلك التقليد الشائع الذي بعث من جديد بشأن اللياقة المسرحية والذي يقضى بأن الملك أو الحاكم يجب ألا يظهر في موقف مضحك أو محتقر . وقد أجاب الدكتور جونسون^(١) على هذه الخدلة برده المعقول وإن لم يكن رداً مقنعاً تماماً .

« كان شيكسبير دائماً يجعل للطبيعة القوة العليا على الحوادث . وإذا كان يحتفظ بالطابع الأساسي ، فهو لا يعنى كثيراً بالفروق الزائدة والعارضة . صحيح أن قصصه تحتاج إلى ملوك وقيصرة ، ولكنه يتناولهم بوصفهم أناساً ويفكر فيهم على أنهم رجال . لقد كان يعرف أن روما — شأنها شأن أى مدينة أخرى — كانت تضم أناساً من جميع الميول . وعندما كان يريد مهرجاً كان يذهب إلى مجلس الشيوخ حيث كان من المؤكد أن تهيء له — هذا المجلس — ما يريد . وكان يميل إلى تصوير المغتصب والقاتل في صورة بغيضة ، بل كريهة ومن ثم يضيف شرب الخمر إلى صفاته الأخرى ، لعلنا أن الملوك يحبون الخمر كما يحبها سائر الناس وأن الخمر تحدث تأثيرها الطبيعي في الملوك كما تحدثه في الناس ، تلك هي الاعتراضات النافذة لا تصدر إلا عن العقول النافذة . فالشاعر يغفل الفروق العرضية الخاصة ببلد ما وأحوال هذا البلد ، تماماً كما يقنع الرسام بالشخصية الموجودة في اللوحة فيهمل الشباب التي ترتديها » .

أما رأى ميردث ، فلعل من الواضح أن يكون الإنسان الذي يعيش في بيئة مدنية أكثر ميلاً إلى الملهاة . ومن المؤكد أن الملهاة تعنى أساساً بالإنسان لا بالجان غير أن جميع الفنون تنقسم بقدر من الرمزية .

(١) صمويل جونسون Samuel Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) : فى كتابه

فالأشياء المقلدة لا تقنعنا لأنها نخطئ، فنحسبها حقائق وليسكن لأنها تذكرنا بالحقائق .
 كما يقول جونسون ونستطيع أن نؤكد ، بل ونجزم أيضاً أن المميج من أهل الريف
 يمكن أن يكونوا مضحكين بل الحيوانات نفسها يمكن أن تكون كذلك ، بل والحضرات
 أيضاً . ولا يقتصر ذلك على الأشياء الموجودة في الطبيعة ، وإنما يشمل أيضاً
 المخلوقات الخيالية تماماً مثل تيتانيا . وعندما نقل شيكسبير بطم إلى أرض الأحلام
 أو أرض الجان كان يعرف ما يصنعه معرفة جيدة ويمارس حقه كمكاتب ملهاة .
 ولا شك في أن موقفه في ذلك يكون أقرب إلى الحلم منه إلى الواقع . ولكن
 كل من طافت برأيه الأحلام كما طافت برأى شيكسبير سوف يتبين كيف أن عالم
 الأحلام يكون في الملهاة أخصب بكثير من عالم الواقع الذي نعرفه في حياتنا
 اليومية العملية .

والمجتمع بمعناه الصحيح — أو على الأقل بالمعنى الذي تحدد فيه كلمة مجتمع
 منظر الملهاة — يمثل فكرة أكثر مما يمثل مجموعة معينة من الناس : إنه يمثل
 الترابط ، أو يمثل مجموعة من الآراء والعادات والميل إلى التعاون . وقد يقتصر
 على مجموعة صغيرة جداً من الناس تعيش في مساحة محدودة ، وقد يشمل الإنسانية
 جمعاء . بل وربما تجاوز حدود الجنس البشري أيضاً . وحدوده تعتمد من جهة
 على قدرة رجال الحكم والفلاسفة والفنانين على أن يرضوا الوحدة على مادة غير
 متجانسة فيما يبدو لنا ، ومن جهة ثانية على الظروف الاجتماعية للزمان والمكان
 اللذين يعيشون فيهما ، ثم من جهة ثالثة على الهدف الذي يسعون إليه . فقد كان
 شيكسبير وزملاؤه في عصر إليزابيث ينظرون إلى العالم على أنه أكثر تجانساً مما
 يبدو لنا الآن . ذلك أن أفكارنا الخلقية لم تصل بعد إلى مرتبة دروس الطبيعة
 والاقتصاد الحديثين . ولذلك لم يكن شيكسبير في حاجة إلى أن يحدد من مناظر
 مسرحياته على الإطلاق . فالفروق بين الإنسان والحيوان والروح — تلك
 الفروق التي لا يستطيع عقلنا أن يتغلب عليها إلا بتغيير شامل يصل إلى حد العنف
 في كثير من الأحيان — هذه الفروق لم تكن تضايقه . فيروسيرو وآريل وكالبيان

كلهم أعضاء في مجتمع واحد . وكان تشوسر كذلك ينظر هذه النظرة ،
وإن كانت دائرته أضيق بعض الشيء . وسبب ذلك أن خياله ، رغم قوته وجرأته ،
لم يكن يبلغ تماماً المدى الذى بلغه خيال شيكسبير . ولا يرجع هذا إلى أن عالم
العصور الوسطى كان أضيق أفقا من العالم في عصر البزايث ، اللهم إلا بالمعنى
المادى الصرف .

فنحن نجد عالم تشوسر يحتوى على تشاتشكيلر والنسر في « بيت الشهرة »
ويناير ومايو في « قصة تاجر » (وهي قصة مجازية وإن كانت واقعية للغاية) ،
ورئيسة الدير وزوجة باث ، ثم ترويلس وكريسيدا ويانداروس . إنه عالم متنوع
على الأقل كعالم شيكسبير ، وإن لم يكن عالماً شاملاً مثل عالمه .

ثم حدث في أوائل القرن السابع عشر تقريباً أن تغيرت نظرة الرجل
الإنجليزي المثقف إلى الأشياء . ولم يتم هذا في جيل واحد ، وإنما حدث بنفس
السرعة التي تتم بها الثورات . فقد انجذبت أنظار الناس إلى العالم المادى الذى
يعيشون فيه .

وكان بن جونسون أبرز شخصية أدبية في حركة المذهب العقلى المادية هذه ،
كما كان هو أيضاً مؤسس الملهاة الحديثة ، فلم تعد الأشباح والجنيات تظهر في
الملهاة . ولئن أخوض هنا فيما قام حول المذهب الواقعى من جدل . وحسبنا أن
نذكر بالشكر أن بن جونسون دخل الميدان بعد شيكسبير ولم يدخله قبله
ببضع سنوات .

ولكن الراجح أن رد الفعل كان أمراً محتملاً وذا فائدة في آن واحد .
فمسرحيات فلتشر الواقعية (١) تفوق تماماً مسرحية « الراعية المخلصة » والمآسى

(١) جون فلتشر John Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥) . ونحن مسرحيات

الواقعية : « نكمة بلا نفود » Wit Without Money و « صيد الأوزة البرية » =

الخيالية والملاهي المفجعة التي جعلت دريدن يصفه في استخفاف بأنه « ضلع من شيكسبير » ومهما يكن من شيء ، فإن بن جونسون ضيق نطاق المسرحية بحيث جعلها تقتصر على زمان ومكان معينين . ولكن مجال ملاهيته كان لا يزال فسيحا للغاية . فقد كان المجتمع في نظره لا يزال فسيحا كالطبيعة البشرية على الأقل ؛ على الرغم من أن خياله لم يكن ينطلق إلا حينما يتناول الطبقات الدنيا من أهل لندن . والتجربة التي كان يتعين على شخصياته أن تجتازها وبالأحرى مستوى الأذواق الذي كان يجب أن تمضيه كان مستوى صعب الإرضاء وإن يكن مستوى ساذجا ، ومن ثمة لم يكن بد من أن تظل هذه الشخصيات حية في ملهاته « سوق بارثولوميو » (١) .

أما الكتاب المتأخرون — الذين تعوزهم النظرة المثالية الشاملة التي نجدها عند شيكسبير وتشوسر ، والتأمل الشديد الذي نجده عند بن جونسون — فقد وفقوا إلى تقليد رائع يسمى أحيانا « العالم الفكاهي الأصغر » فهم يجعلون ملاهيهم تدور في « عالم صغير » به مجتمع محدود للغاية وتقاليد ومستويات وعادات متجانسة بعض الشيء . وفي مثل هذا العالم ، حيث تنطبق قواعد لعبة الحياة على الجميع ، وحيث يعرف الجميع هذه القواعد ويتقبلونها ولو من الناحية النظرية على الأقل ، نجد من السهل علينا أن نقيس الرجال والنساء بالنسبة إلى بعضهم البعض قياساً عادلاً ، وأن نميز فيهم الخير من الشرير . وفي نفس الوقت يسهل علينا أن نصور — حتى عند الأخيار — تلك العيوب التي توجد في طبائعهم ، وتلك النقائص التي تبدو في تفكيرهم ، والتي تسبب الغضب الشديد أو تثير الانفعالات التي لا تقابل منا بغير التicism . وأول مثال واضح جداً « للعالم الفكاهي الأصغر » هذا

= The Wild-geese chase و « أحكم زوجة واتخذ أخرى »

-Rule a Wife and Have a Wife

(المترجم)

(١) ملهاتة ساخرة لبن جونسون في خمسة فصول تتناول حياة الاوغاد والمنافقين من أهل لندن . ظهرت سنة ١٦١٤ (د) .

فى الأدب الإنجليزى هو عالم الملهاة فى فترة عودة الملكية . ولعل الفضل فى اكتشاف هذا العالم الفكاهى الصغير يرجع إلى إترديج — أقدم كتاب الملهاة فى ذلك العصر . غير أنه لم يبتدع هذا العالم ، وإنما رآه من حوله . ونستطيع أن تبين فى خطاباتة إلى أى حد سار فى مسرحياته على نمط العالم الصغير الحقيقى الذى كان يعيش فيه . وقد سبق أن قلت شيئاً عن معايير السلوك فى هذا المجتمع . وبقى أن أكرر أنه من أجل إحداث التأثير الفكاهى (كما حددناه منذ قليل) فلا يتم كثيراً أن تكون تلك المعايير سليمة من الوجهة الخلقية بقدر ما يجب أن تكون ثابتة وصريحة ، وسهلة الفهم ، ومقبولة بصفة عامة فى دائرة المجتمع التى تظهر فيه .

وسرعان ما اندثر عالم الملهاة فى فترة عودة الملكية ، هذا العالم الصغير الذى لم تكن له قيمة تاريخية كبيرة . ثم تفتت الحضارة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر إلى وحدات لاهصر لها تدور حول « البيت الإنجليزى » . وقد تمخضت هذه اللامركزية عن « الأسبكتير — أو المتفرج »^(١) . فقد خلق أديسون من شخصية سير روجر دى كقرلى لونا من الملهاة العائلية لم تكن معروفة فى الأدب الإنجليزى من قبل ، اللهم إلا فى مجلس مستر جستس شلو فى مسرحية « هنرى الرابع » لشيكسبير . وفى أمة تعج بالبيوت التى تنبض بالحياة والمنطوية على نفسها ، يجد كاتب الملاحى فى الحياة المنزلية صورة واضحة من هذا العالم الأصغر .

(١) الأسبكتير — ومعناها المتفرج هى سلسلة طويلة شائعة من البحوث والمقالات الأدبية كتبها جوزيف أديسون (١٧١٦-١٦٧٢) ورتشرد ستيل (١٦٧٢-١٧٢٩) وذلك من شهر مارس سنة ١٧١١ حتى شهر ديسمبر ١٧١٢ وبطلها واحد من السادة الغطاريف . . شاب شديد الخجل قوى الملاحظة نزل فى لندن وراح يصور لنا الحياة الاجتماعية فيها فى هذه الفترة — وفى نادى الأسبكتير الأسطورى الذى يضم من بين أعضائه بضعة أعضاء خرافيين . نستمع إلى طائفة من اهتمامات هؤلاء الأعضاء ورواياتهم المضحكة المسلية التى لا تشبع الأذن منها مما يضاف على تلك البحوث صبغة لذيذة شائعة . (د)

وقد استخدم تشوسر هذه الصورة في الأدب الإنجليزي القديم في كثير من أروع قصصه المسماة « قصص كاتربري ». وقد ازدهرت الملهاة العائلية في إنجلترا في القرن الثامن عشر . ومن العجيب حقاً أن يكون جولد سميث^(١) — وهو جواب آفاق إيرلندي لا وطن له — هو الذي كتب أحسن مسرحية عائلية في الأدب الإنجليزي وهي مسرحية « تمسكت وتمسكت » ، ولم كنت أود أن أضع روايته العائلية المسماة « كاهن ويكفيلد » في نفس المرتبة غير أنها رواية غير منتظمة ، رديئة التركيب وغير متجانسة بحيث لا تصلح لأن تكون رواية فكاهية ناجحة أو أى شيء ناجح على الإطلاق . واعتقد أن أشهر « العوالم الصغرى » العائلية جميعاً هو عالم « قاعة شاندى »^(٢) ، حيث ينطلق الخيال في الفكاهة كأحسن ما عرف الأدب الإنجليزي .

غير أن الأسرة الواحدة مهما كانت عظيمة أو كبيرة لا يتسع للملهاة السكى تعرض كل مافيه من قوة . إن رواية « ترسترام شاندى » لتدل على البراعة حقاً ، كما أن سيترن نفسه يعد فناناً ماهراً — بل عارضاً — أكثر منه كاتب مله يستطيع أن يلتزم حدود الملهاة . وقد تبينت جين أوستن هذا النقص فالتحذت ثلاث أو أربع عائلات في قرية بالريف^(٣) ، مما جعلها أنجح وأشهر « العوالم الصغرى » في عالم الملهاة .

ولم يات بعد جين أوستن كاتب آخر يصارعها في ميدان الملهاة . حقيقة أن

(١) أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith (١٧٢٨-١٧٧٤) .

(٢) في رواية « ترسترام شاندى » Tristram Shandy لستيرن Sterne

(٣) من خطاب الى شقيقته آن أوستن Anne Austen

مقاطعة بارست التي صورها ترولوب^(١) تعد عالماً أصغر مقنعاً وتتخلله لحظات من الفكاهة الراقية ، كافي موت مسز برودي^(٢) .

ولكن الفكاهة في هذا العالم الأصغر ليست خالصة للأسف . ذلك أن ترولوب يضحى بشخصيات رواياته في سبيل إثارة المشاعر والمواطف . كما أن « مجتمع » ميردت بعيد عن الواقع إلى حد أنه لا يصلح لأن يكون معياراً للشخصية . أما برنارد شو فلم يقع اختياره على سنة ثابتة للمكان الذي تدور فيه حوادث مسرحياته ، فهي أمكنة متنوعة ، وكلها غريبة وإن بدت واقعية . ولما كانت ملامحه من نوع ملهاة الأفكار ، كانت الأماكن التي تدور فيها لا تهم كثيراً إلا بقدر ما يتطلبه المسرح . ويصور برنارد شو في مسرحياته نوعاً من العالم الأصغر الفكري وهو عالم الطبقة المتوسطة الواعية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر . فنحن نحس في مسرحياته بوجود « وسط » ثابت تقيس به تفكير الشخصيات بالنسبة لبعضها البعض . وأخيراً نجد أن دبلن كما صورها جيمس جويس^(٣) في رواية « يوليسيز » . تعد عالماً أصغر حقق به تحفة فنية . غير أن « يوليسيز » ليست مجرد ملهاة . إنها ملحة كما أرادها جيمس جويس أن تكون .

(١) انطوني ترولوب Antony Trollope (١٨٨٢-١٨١٥)

(٢) في رواية « التاريخ الأخير لبارسيت »
The Last Chronicle of Barset

(٣) ١٩٤١-١٨٨٢

الفصل الرابع

الأسلوب

إن أسلوب المسرحية أو الرواية هو أول ما يدلنا على مافيهما من فكاهة . ومن الراجح أنه اختبار للملهة أضمن من أية نظرية أخرى . وليس معنى هذا أننا نعلق أهمية على أسلوب الملهاة أكثر من أهمية الأسلوب في ألوان الفن الأخرى . فإن قول القائل بأن « الأسلوب هو الفن » ليس بعيدا عن الصواب . ولكن مادامت المادة الموضوعية للملهة أميل إلى الأمور العادية ، كان هذا يقتضى أن تعتمد أساساً على الأسلوب في إحداث التأثير العام . فكلنا يعرف كيف يستطيع القصص الموهوب أن يخلق ملهاة من قصة تافهة ، وذلك بنسق الكلام أو نغمته العامة ، وبالتعبير ، وبالإشارة والحركة ، كما أن من السهل أن تفسد قصة جيدة بإهمال هذه العناصر . فالكاتب الفكاهى يجب أن يضع عمله في صورة أو (فورمة ١) تجعل من الصعب تماماً على القارئ أن يفسدها بالقراءة . وقد يامل الكاتب المسرحى في مساعدة الممثلين له . وربما يسعده الحظ لو استطاعوا أن يصححوا له مواطن الضعف في فنه . ولكن ليس من الحكمة الاعتماد على ذلك ، كما أن من الحكمة تجنب تلك المخاطرة التى تجعلهم يفسدون فنه أكثر مما يصلحونه . ولا شك فى أن مما كان يساعد كونجريف وجود ممثلة عظيمة تقوم بأدوار البطولة فى ملاهيه . ونحن لا نعرف إلى أى حد كان يرجع الفضل فى إحياء دور ميلامانت أسلوباً وشخصية إلى الممثلة مسز بريسجيردول^(١) . ولا شك فى أن كونجريف كان يدرك أنه يستطيع أن يعتمد على مساعدتها وموهبتها ، الأمر الذى أكسبه الثقة بنفسه وحفزه على العمل . ومن الراجح أن شخصيتها على المسرح كانت نموذجاً يحتذى به جميع البطولات . ولكن واجب الكاتب المسرحى الذى يطمح فى أن يكتب له الخلود بعدم غادرة هذه الدار أن يعتمد فى ذلك على حوار المكتوب الذى يتركه لنا من بعده . بل يكون من حسن

(١) آن بريسجيردول Anne Bracegirdle (١٦٦٣-١٧٤٨) : ممثلة

انجليزية اشتهرت بتأدية أدوار البطولة فى مسرحيات كونجريف وغيره من كتاب المسرح فى فترة عودة الملكية .

التوفيق لو استطاع أن يبدى رايًا ذا بال فيما يصنعه المخرج والممثلون بحواره في أول عرض مسرحيته . إن مسرحيات كونجراف ما زالت تنبض بالحياة حتى اليوم بسبب حوارها الحى الذى لا يتطرق إليه البلى ، على الرغم من أن شهرته فى الوقت الحاضر ترجع إلى حد ما إلى سير نايجل بلايفير^(١) وديم إديث إيثانز^(٢) .

وللمأساة أيضا ما يميزها . وأقوى المؤثرات وأبقاها فى مآس شيكسبير نجدها فى الشعر . ومن أمثلة ذلك نحويات هاملت أو ماكبث أو حديث عطيل الذى يقول فيه :

« مهلاً ، كلمة أو كلمتين قبلما تذهب . . . »^(٣) .

فهذا الطابع لا يميز الحوار فى المأساة فحسب ، وإنما يميز أيضا الأجزاء القصصية فى الرواية المفجعة ، وذلك كما فى الفقرات التالية من رواية « حمدة كاستربريدج »^(٤) .

وأوشكت شفتا هنشارد أن تنفرجا لتنطقا بالفسير . ولكنه ضمهما كما لو كانا مشدداً لولبياً ، فلم يتفوه بشيء . إذ كيف يستطيع — وهو فى مثل ذلك المكان وتلك الساعة — أن يبسط أمامها أعذاراً مقنعة لأخطائه الشنيعة ، أن يقول لها إنه أخطأ شخصيتها فى بادىء الأمر حتى عرف من خطاب أمها له أن ابنتها ماتت ، وأنه يكذبه كان بمثابة مقامر يائس يحب عاطفتها أكثر مما يحب شرفه ؟ وكانت نمة عوائق كثيرة تحول دون دفاعه عن نفسه ، أقلها أنه لم يقدر نفسه حق قدرها حتى يقلل من آلامه بدفاعه المجيد أو حجته المقنعة .

(١) (١٨٧٤-١٩٣٤) ممثل ومخرج انجليزى مشهور ومن أشهر ما أخرجه

مسرحية أبراهام لنكولن لدرنكووتر ، وأوبرا الشجاذ لچون جاي (د) .

(٢) ولدت سنة ١٨٨٨ ومن أشهر الممثلات الانجليزيات فى كل من المأساة

واللهة . (د)

(٣) من مسرحية « عطيل » Othello لشيكسبير : الفصل الخامس —

المنظر الثانى .

(٤) للروائي الانجليزى تومس هاردى Thomas Hardy (١٨٤٠-١٩٢٨)

من أجل ذلك تنازل عن حقه في الدفاع عن نفسه ولم يتم إلا بإزعاجها وإشاعة
القلق في نفسها ومن ثمة قال لها في استعلاء وكبرياء : لا تضايقي نفسك بسببي . فاست
أحب أن يتم هذا على هذا النحو وفي مثل هذا الوقت . ولقد أخطأت بمجيئي إليك .
وأنا أدرك خطئي الذي لم أفع فيه إلا هذه المرة فحسب ، فاصفحي عني . وسوف
لا أضايقك بعد الآن أبدا يا إليزابيث حين حتى آخر يوم في حياتي . طابت
ليلتك ، ووداعاً ! » .

« وقبل أن تستجمع شوارد فكرها ، كان هنشارد قد خرج من غرفتها
وغادر المنزل من الباب الخلفي الذي قدم منه . ولم تقع عينها عليه بعد ذلك » .

وأنا لا أقصد أن أقول إن القارئ الخبير إذا ما أعطى قطعة كهذه فانه سوف
يقول في الحال وهو واثق من نفسه : « هذه القطعة مأخوذة من مأساة » .
فليس من الأصول العلمية أن نعتقد أن الأدب متجانس إلى هذا الحد ،
كما انه ليس من الأصول العلمية أيضا أن نبنى حكما على شخصية رجل من حادث
واحد يقع له أو ملاحظة واحدة تبدر عنه مهما كشف عن شخصية ، ذلك أنه
توجد عدة أنواع من الأسلوب المفعج . ومن المحتم ألا تكون أجزاء كثيرة
حتى من مأس شيكسبير العظيمة على هذه الدرجة من النقاء . ولكن هذا الأسلوب
الرفيع المهيّب — حتى ولو لم يكن سائدا في الرواية كلها — هو الذي يجعلنا
تبيين نوع المأساة وتعرف على طابعها .

وكما ينبغي أن نفرق بين الملهاة والمأساة ، ينبغي أن نفرق أيضا بين الملهاة
وبين كل من المهجائية والمهزلة ، ثم بينها وبين ألوان الكتابة الأخرى التي لا تعد
ملهاة ولا مأساة ولا أي شيء على الإطلاق . فللملهاة صورها الخاصة ، كما يتجلى
في قول ميلامانت في مسرحية « سنة الحياة »^(١) :

(١) لوليم كونجراف William Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩) .

ميلامانت : يا ميرايل الحكيم ! أرجو ألا يبدو وجهك الحكيم صارماً جامداً هكذا كوجه سليمان الحكيم عندما هم أن يقسم الطفل في لوحة قديمة .

كذلك فإن للملهاة إيقاعها الخاص : ونلاحظ هذا من القطعة التالية من مسرحية ليدى بلايات^(١) : كلا ، كلا ! هلم هلم . . . تعال أطلعك على طبيعتي الخيرة . فأنا أعلم أن للحب سلطاناً ، ما من أحد يقوى على كبح جماح حبه : وليس هذا ذنبك . وأقسم أنه ليس ذنبي كذلك . إذ ما حيلتي إذا كنت فائتة ؟ وما حيلتك أنت إذا كنت قد وقعت في الأسر ؟ أقسم أن من المؤسف أن تقع في هذه الورطة . ولكن شرفي — وشرفك أنت أيضاً — والخطيئة ! — أجل ، ولكن الضرورة . . . يا إلهي ، أسمع شخصاً قادمًا ولست أجروء على البقاء . يجب أن تفكر إذن في جريمتك ، أو أن تحاول جهدي أن تقاومها . أجل ، قاومها ما وسعتك المقاومة . . . ولكن لا تبتئس هكذا . . . ولا تيأس — ولكن . . . لا تظن أنني سأمنحك أي شيء . أبداً ، يا إلهي — ولكن ثق أنك ستدع جانباً كل فكرة عن الزواج . فعلى الرغم من أنني أعلم أنك لا تحب سنثيا الا كستار تخفي به حبك لي ، إلا أن ذلك يضرم الغيرة في قلبي — يا إلهي ، ماذا قلت ؟ الغيرة ! كلا ، كلا ، لا يمكن أن أصاب بالغيرة لأنني يجب ألا أحبك — ولذلك لا تأمل — ولكن لا تيأس كذلك — أوه ، إنهم قادمون . يجب أن أسرع .

وللقصة الفكاهية كذلك نسقها المميز أو نغمتها العامة الخاصة في السرد .

« كانت مسز مورلاندا امرأة جد طيبة . وكانت تود أن ترى أطفالها في أكمل صورة . غير أنها كانت تتفق وقتاً كثيراً في الولادة وتعليم الصغار ، حتى كان يتحتم على بناتها الكبريات أن يقمن بتغيير ملابسهن بأنفسهن . ولم يكن من المستغرب كثيراً من كاترين — التي كانت في الرابعة عشرة والتي لم يكن فيها بطبيعتها شيء يدل على البطولة — أن تفضل لعبة الكريكت والبيزبول وركوب الخيل والجري في القرية ، على قراءة الكتب ، أو على الأقل الكتب الثقافية . فطالما

(١) لوليم كونجريف William Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩) .

(م — ٦ الملهاة)

كانت الكتب بعيدة عن المعرفة ، وطالما كانت تعالج القصص وتخلو من الأفكار ، لم تكن كاترين تمنع إطلاقاً في قراءتها . ولكنها فيما بين الخامسة عشرة والسابعة عشرة كانت تتدرب لتصبح بطة . ومن ثمة كانت تقرأ جميع المؤلفات التي يجب على البطلات أن يقرأنها حتى يزودن ذاكرتهن بتلك المقتطفات والشواهد التي تنفعهن كثيراً وتهوّن عليهن مواجهة صروف الدهر .^(١)

وليس ثمة أسلوب واحد أو متجانس للعامة ، ولا أسلوب واحد متجانس للمأسة . وثمة سبب معين لذلك في حالة الرواية الفكاهية . وهو سبب لا ينطبق على الرواية المفجعة ، أولاً ينطبق عليها بنفس الدرجة . فإدام السكاتب الفكاهي أقل التصاقاً بشخصياته (قارن بين القطعتين السالفتين من روايتي «عمدة كاستربريدج» و«دير نورثانجر») ، فإن من شأن أسلوبه في السرد أن يتميز عن الحوار . وكما زادت براعة الفنان اتضحت هذه الحقيقة . ولا أذكر أن ستيرن أو جين أوستن قد ممحا لأسلوبهما الفلسفي أو أسلوبهما القضائي ، وهما الأسلوبان اللذان استخدماهما في السرد بأن يطغيا على الحوار بصورة تسلبه الحياة أو تجعله لا يبدو مقنعاً . فليس من الضروري — حتى بالنسبة للروائي — أن يورد في قصته صورة طبق الأصل من الحوار الذي يدور في الحياة . ولكنه يجب أن يلون أقوال شخصياته بحيث تختلف عن أقواله من جهة وعن بعضها البعض من جهة أخرى ، وإلا فإنها لن تؤدي الدور الذي يجب أن تؤديه .

وأول ما يتطلبه أسلوب السرد القصصي هو أن يكون أسلوباً دقيقاً محكماً ، تتضح فيه تدرجات الشخصية مهما صغرت ، كما يجب أن يكون الموقف واضحاً وجلياً . ومن الأمثلة الجيدة على هذا النوع من الدقة والإحكام وصف تشوسر لأول لقاء بين ترويلس وكريسيدا . ويقع هذا المشهد في «معبد» ، يمكن أن نصوره بأنه

(١) من رواية «دير نورثانجر Northanger Abbey» للروائية الانجليزية

جين أوستن Jane Austen ، (١٧٧٥-١٨١٧) .

كنيسة من كنائس العصور الوسطى — وهكذا سوف أسمىه . وفي هذه الكنيسة توجد كريسيدا ، وهي أرملة ترتدى شارة الحداد . ويوجد معها أيضا قوم آخرون . وهي تفنن بجهاها كل من تقع عينه عليها .

كانت لا تزال واقفة بمفردها في تواضع وراء القوم ، وعلى مقربة منهم ، غير بعيد من الباب ، وقد انتابها شيء من الخوف . وكان ملبسها بسيطا ، ومظهرها رقيقا ، ونظراتها ثابتة .

وكان ترويلس قد اعتاد أن يقود فرسانه الصغار ، فاخذ يتقدمهم ، ويصعد بهم ثم يهبط ، في ذلك المعبد للفسيح .

وكان يرى نساء المدينة على الدوام هنا وهناك . ولكنه لم يظهر لواحدة منهن أى حب يسلبه راحة البال ، بل راح يمتدح هذه أو يذم تلك حسبما يترأى له .

وهذا السلوك الذى صدر عن ترويلس (وكأنه زائر طارئ ألم بسوق للماشية) لا يعد سلوكا حميدا حتى إذا قيس بمعاييرنا الآن . اما بمعايير العصور الوسطى ، فكان يعد سلوكا نائيا . ولم تكن الوقاحة قاصرة على موقفه من النساء ، فهو كان يراقب زملاءه وكأنما أخذ على طاقه أن يعنف كل من يمدى ميلا نحو أى سيدة فى الكنيسة . ومن الواضح أن ترويلس كان قد تجاوز السن التى يصح ان يلحق فيها درسا . ولكن تشوسر يقطع حبل قصته بعدة فقرات من الوعظ . وقد سادت هذه العادة بين كتابنا الفكاهيين الأقدمين ، ثم استمرت حتى عهد خيلدينج وستيرن . أما النظرية الجمالية الحديثة الأكثر صرامة فإنها تستنكر هذه

الطريقة . ونحن نعتقد بوجه عام أنه ينبغي على قارئ القصة أن يستخلص الموعظة
 بنفسه ، وأن يقتصر عمل الكاتب على تقديم الحقائق . وهذه ولا شك نظرية
 سليمة . . ولكن هذا الخوف الحديث من الاتجاه التعليمي ينطوى على الخسارة
 بقدر ما ينطوى على المكسب . فإن أحسن كتابنا الفكاهيين يلقون علينا المواعظ
 في كتاباتهم ، وإن كان بعضهم يلقبها بصورة أخف مما يلقبها به البعض الآخر . فلن
 يكون من المستغرب أن تبعث هذه الطريقة القديمة من جديد . فالملمهة تحمل أكثر
 من لذة التهكم والاستهزاء ، وقد يستفيد الفن إذا جعل الكاتب معايره أكثر
 وضوحاً وذلك بأن يذكرها في صورة مباشرة . ويمكن أن نسوق في هذا المقام
 فقرة واحدة من مواعظ ثشوسر :

أيها العالم الأعمى ، أيها المهدف الأعمى !

كم من ريح تجري

بما لا تشتهي السفن

وكم من رغبات تتحطم .

إن ترويلس هذا الذي يصعد فوق السلم

قلما يدرك أن عليه أن ينزل

شأنه شأن الحمقى .

ثم تقع عيناه الزائغتان على كريسيديا فتستقران عليها :

وفجأة تملكه الدهشة

عند ما يتفرس فيها

فيحدث نفسه قائلاً : « رحمتك اللهم ربي ،

أين تقطنين يا من لك هذا الجمال ؟ »

وهنا يخفق قلبه ،

ويأخذ صدره يعلو ويهبط في هدوء

حتى لا يفطن إليه من حوله

فيدركون مائار في جوانحه من وجد

ثم إلى ذلك وصف بالغ الدقة لطلعة كريسيديا ولمسلكهما معا :
وكان قوامها ممشوقا

وأطرافها متسقة

مع أنوثتها الغضة . ولكن مظهرها
كان يحمل طابع الرجال .
كما كانت حركاتها

تؤكد للقوم صدق ما يتوهمون فيها :

من الشرف ، والمنزلة ، والنبيل .

وراح ترويلس يتيه إعجابا بكل هذا

ويهم بحركاتها وطلعتها

التي كان يشوبها شيء من الإباء والشمم .

فقد حدجته بنظرة وكأنها تتساءل :

« ماذا ! أليس من حق أن أقف هنا ؟ »

ثم اخذت نظراتها تتألق

فصارت شيئاً لم تقع عينه عليه من قبل .

ونشبت في نفسه رغبة ملحة

في أن تنظر إليه ،

رغبة طغت على جوارحه

وملكت عليه كيانه .

ورغم أنه طالما رنا إلى النساء

فإنه تمنى حينئذ ألا تكون نظراته نافذة .

فقد حار كيف ينظر إليها أو يغازلها .

إن ذلك الذى كان له
 مثل هذا الدهاء
 لم يكن يدري أن الحب
 اتخذ من عينها مسكنها .
 وحالها ظن
 إن نظراتها صرخته
 يارك الحب الذى يغير الناس على هذا النحو .
 وراح ترويلس ينظر ثم ينظر .
 — وهو مستمر فى مكانه —
 إلى تلك التى تتشح بالسواد .
 ولكنه لم يفصح عما يريد ، ولم يتفوه بكلمة .
 وإنما ظل ينظر إليها :
 ويلقى بنظراته إلى شيء بعيد .
 ثم يعود فيرنو بعصره إليها .
 وتمسكته الحيرة ،
 فغادر المعبد فى خطى وثيدة
 وهو يحس بالندم
 على أنه طالما سخر من حب الآخرين :
 وخشى أن يفتن القوم
 إلى ما كان يعمل فى نفسه
 فراح يسعى جاهداً إلى إخفاء مشاعره .

ويتميز تشوسر عن سائر كتاب الملهاة باهتمامه بالمظاهر الخارجى لشخصياته . والأوصاف التى أوردتها لهذه الشخصيات فى مقدمة « قصص كانتربرى » شئ مشهور غير منكور . وكان يعتقد أيضاً أن الملابس تفصح عن معدن الإنسان ، وبخاصة المرأة . فهو يقدم لنا فى هذه المقدمة وصفاً تاماً لهيئة كريسيда وسلوكها و « لوحة » لمظهرها وقد وقفت بجوار باب الكنيسة ، و « صورة متحركة » لمسلكتها عندما التقت عيناها بعيني ترويلس . وهو لا يسهب فى وصف ملبسها — فهو أسود اللون وبسيط — ولكنه يبرز أهميته باستخدام التشبيهات . فقد كان جمالها يشرق كنجم يسطع تحت سحابة حالكة . وهذه هى المرة الثانية التى يقدمها لنا تشوسر فى قصيدته . فنحن نراها أول ما نراها وهى ذاهبة إلى هكتور فى الحفاء لى تجند قلبه الرقيق وسلطانه المنقطع النظير لحايتها . وقد ارتدت لهذا الغرض رداء بنى اللون ، وهو لون يدل على المزيد من الغنى والدفء (ولكنه فى نفس الوقت مناسب ولائق) . فأما مسلكها فأبعد ما يكون عن الثقة بالنفس . وتحركاتها فى كلا المنظرين تحركات رائعة وتلقى استحساناً بمجرد وقوعها . فهى تهتم فى عناية ومهارة بزيتها وإشاراتها وتعبيراتها ، كما تهتم كذلك — وفى مزيد من الارتياح — باللياقة التى تتطلبها المناسبة . ونحن نراها فى المرة الأولى (وهى خالية إلى نفسها) وقد بدت فى مظهر لا شك أنه مظهر مؤثر تأثيراً مفتعلاً ، حتى يقع هكتور على الفور فى هواها أما فى المرة الثانية فقد كان ذلك المزيج من إنكار الذات وتأكيدها يفتن كل من يراها . وهكذا يرينا تشوسر ، فى مشهدين يكمل كل منهما الآخر ، الآخر ، أى لون من النساء هى ، وذلك عن طريق الوصف الخارجى فحسب . وأقصى ما يقوله هو أنه من السهل أن نستخلص أنها كانت امرأة جديرة بالاحترام ومن ذوات المكانة والنسب .

وهو لا يصف هيئة ترويلس فى هذا المشهد ، فهيتته ليست ذات أهمية . ذلك أن تشوسر — كما يلاحظ دريدن — من يعرف ما ينبغى له أن يذكر وما لا ينبغى . ولكنه يروى لنا الكثير عن خلفه ومسلكه . فهو يتخبط فى الكنيسة مزهواً بنفسه كالطاووس (على حد قول تشوسر نفسه) مقدراً نظرات النساء إليه .

أما عندما يقع بصره على كريسيدا فإن صوابه يطير . ولكنه يتأهب للمعركة على الأقل ليخطئ موقفه ولو لبعض الوقت ، وإن كان قد نجح في السيطرة على لسانه وقسمات وجهه . وظل يحفظ المسافة بينه وبين هدفه دون أن يحملق وإنما بخناس النظر اختلاسا ، دون أن يفقد صوابه تماماً . وعندما تنتهى الصلاة نراه وهو يشق طريقه خارج الكنيسة في هدوء وقد راح يعاثر الشبان العاشقين ، وإن كان يرى أن كل ما صورته كان وبالا عليه حقاً ، فيندم على أنه وقع فيه .

وليس بين الكتاب الإنجليز من يفوق تشوسر في براعة الوصف اللهم الاستيرن ويستطيع القارئ أن يراجع صفحة من هذا الكتاب ، ليجد مشهدا يتألف كله تقريباً من الحوار ، ومع ذلك فإن هيئة الشخصيات وأحوالهم قد صورت تصويراً واضحاً من خلال الكلمات القليلة التى تقال هنا وهناك . وثمة فصل شيق فى رواية « رحلة عاطفية » ربما فسر لنا إلى حد ما كيف استطاع سيترن أن ينمى هذه الموهبة . والقطعة نفسها وإن لم تتميز بالأسلوب بنوع خاص ، إلا أنها مثال جيد للقصص الفكاهى . وإليك الفقرة التالية :

« كان الضابط العجوز يقرأ فى انتباه وتمعن كتاباً صغيراً (لعله كانت عن الأوبرا) وقد وضع نظارة كبيرة على عينيه . وما أن جلست حتى خلع نظارته ووضعها فى حافظة مصنوعة من الجلد المحبب ، ثم أعادها هى والكتاب جميعاً إلى جيبه فنهضت من جلستى قليلاً وانحنيت له احتراماً .

ولو أنك ترجمت هذا إلى أية لغة متحضرة فى العالم لكان معناه ما يلى : « هاكم رجل فقير غريب يدخل المقصورة وكأنه لا يعرف أحداً . وليس من المحتمل أبداً أن يعرف أحداً حتى لو قضى سبع سنوات فى باريس ، مادام كل رجل يقترب منه يظل واضعاً نظارته على أنفه — إذ هذا بمثابة إغلاق باب الحديث فى وجهه تماماً — ثم يلقاه بأسوأ ما يقابل به رجل ألماني » .

ولعل الضابط الفرنسى هو الآخر قد قال نفس الشيء بصوت مرتفع . ولو

أنه فعل لكان من واجبي أن أعبر انحناءاتى إليه باللغة الفرنسية أيضا فأقول له: إننى تأثرت من اهتمامه ثم أشكره شكرا جزيلا على ذلك .

وليس ثمة سر يساعد على تقدم الألفة بين الناس كالتمكن من هذا «الاختزال» والسرعة فى تحويل النظرات والإشارات وما إليها — إلى كلمات صريحة . أما أنا فقد اعتدت منذ زمن بعيد أن أفعل ذلك بطريقة آلية ، حتى أننى عندما كنت أجوب شوارع لندن ، كنت أمضى فى طريقي وأنا لأنتفك أفسر ما ألقى من نظرات وإشارات ! فكم من مرة وقفت فيها منزويا فى جماعة من الأصدقاء — لم ينبسوا بأكثر من ثلاث كلمات — وقد أطلقت من جمبى عشرين حوارا ، كان يمكننى أن أدونها وأقسم على ذلك .

وذات مساء كنت ذاهبا إلى حفلة موسيقية أقامها مارتينى فى ميلانو . وبينما كنت أهم بدخول القاعة ، كانت الماركييزة دى ف . . خارجة منها فى شىء من المجلة حتى أوشكت أن تطرحنى أرضا قبل أن تقع عيني عليها . فقفزت منتعيا جانبا لأدعها تمر . واسكنها كانت قد فعلت نفس الشىء وفى الناحية نفسها أيضا . وهكذا ارتطم رأسانا . وسرعان ما توجهت إلى الجانب الآخر لنخرج . ولكننى لم أكن أسعد حظا منها ، ذلك اننى كنت قد قفزت إلى ذلك الجانب واعتضت طريقها مرة ثانية . ثم انطلقنا معا إلى الجانب الآخر ثم عدنا ثانية ، وهكذا دواليك . لقد كان ذلك يبعث على الضحك وجعلنا نشعر بالحجل الشديد . وأخيرا فعلت الشىء الذى كان يجب أن أفعله منذ البداية فقد وقفت ساكنا فى مكانى ، فلم تجد الماركييزة صعوبة فى المرور بعد ذلك . ولم أجد فى نفسى القدرة على ولوج الغرفة قبل أن أصلح ما أفسدته : فانتظرت وتبعتها بعينى حتى نهاية الدهليز . وتلفتت هى خلفها مرتين ، ثم مضت فى طريقها وهى تسير بعرض الدهليز أكثر مما تسير بطوله كما لو كانت تفسح لكل شخص يمر بها فى طريقه إلى الدور العلوى . وقلت أحدث نفسى : « كلا ! إن هذا لتأويل خبيث : فنحن حق الماركييزة على أن أقدم لها أفضل ما يمكن أن أقدمه من اعتذار . وهذا المكان الذى أفسدته لا بد أن يكون لى —

وهكذا هرولت نحوها وقدمت لها اعتزاري على الارتباك الذي سببته لها ، وقلت لها إن قصدي إنما كان إفساح الطريق . وقد أجابت بأنها كانت مسوقة بنفس الدافع في تصرفها معي . ثم تبادلنا الشكر . وكانت تقف في أعلى درجات السلم ، فعرضت عليها أن أرافقها إلى عربتها . وازلنا على السلم وننحن نتوقف كل ثلاث درجات لنحدث عن الحفلة الموسيقية وعن المقامرة . وعندما وصلنا قلت لها : « أقسم لك يا سيدتي أنني حاولت ست مرات مختلفة لكي أحملك على الخروج » . فأجابت قائلة : « وأنا أيضا حاولت ست مرات لكي أدعك تدخل » . فقلت لها : « كم أنني أن تحاول مرة سابعة ! » . فأجابت : « من كل قلبي ! » — ثم أفسحت لي — فالحياة أقصر من أن تضيق في الشكليات . وركبت معها على الفور فحملتني إلى منزلها ، أما ماذا جرى للحفلة الموسيقية ، فان سيسيليا — التي أعتقد أنها حضرتها — تعرف عنها أكثر مما أعرف أنا .

وتوجد « ترجمة لوجوه الناس وحركاتهم » مماثلة لهذه الترجمة في ذلك المشهد من رواية « ترويلس وكريسيدا » الذي تشيح فيه كريسيدا بوجهها كما لو كانت تقول : « ماذا ؟ ألا يمكن أن أقف هنا ؟ » . ولا شك في أن تشوسر أيضا قد درب ملكة الوصف عنده عن طريق ملاحظة وجوه الناس وحركاتهم ثم ترجمتها لنفسه .

ولا يحتاج الأسلوب الفكاهي الخالص في الرواية إلى أكثر من وصف دقيق معبر . ويتطلب هذا القدرة على أن يكون الكاتب صريحاً ، بسيطاً ، موجزاً ، كما يتجلى في السطور القليلة التي اقتبسناها من تشوسر (جلست بجوار الباب ساكنة ، وحيدة ، وراء غيرها من الناس — فهو يبين كل نقطة في بساطة ويرسم الصورة في صبر) . والفقرة التي تبدأ بقوله تلك التي كانت تلبس الرداء الأسود ، لكنه مثلاً جيداً للبساطة التي لا يجيدها سوى الكتاب المتمرنين . ولكن لكي يجمع الكاتب بين حسن التعبير والدقة يجب أن يبحث أيضاً عن كلمات وعبارات قوية لكي يثبت الحياة في الصورة ويجعلها متماسكة . ولا ينبغي أن تكون الكلمات حوشية غير

مألوفة ، وإنما يجب أن تكون حية توقظ خيال القارئ . ولا يعتبر أن تجعل القلب يخفق قليلا . فكلمة « قيئة » في البيت الأول لا تشير إلى قامة كريسيديا (فنحن نعلم فيما بعد أنها لم تكن قيئة جدا ، وأنها لم تكن مسترجلة بحال من الأحوال ، بل هي تشير إلى طريقتهما في الوقوف . ويتضح هذا أكثر من عبارة « تحت وطأة الخجل » . فهذا شيء لا نجده في الصورة ، ولكنه يبين لنا كيف نركب الصورة — وماذا تعنى . ومثال ذلك أيضا أن ترويلس ينظر إلى كريسيديا « فيطيل النظر » ، وقلبه « ينبسط ويرتفع » — فهذه الكلمات الثلاث تبعث الحياة في الصورة . وعندما يبلغ المشهد ذروته يورد تشوسر صورة مسرعة في الخيال أقرب ما تكون إلى أسلوب دن^(١) : فقد اتخذ الحب لنفسه مسكنا . « في فيض نظراتها المخالسة » .

وهناك تصوير آخر يحدث نفس التأثير ولكنه يختلف في الطريقة متى يتم بها وسوف أعميه التصوير التحليلي ، إذ يختار الكاتب العناصر ذات المغزى في الموقف أو الشخصية ، ويدع خيالنا يجسم الأفكار المجردة . وقد برع تشوسر في هذا الأسلوب أيضا ، وعندما نضج في كتاباته راح يخرج هذه الطريقة بالطريقة الوصفية وخير مثال على هذا المزيج مقدمة « قصص كاتربري » . وتتجلى الطريقة التحليلية في وصف المحامى : فكل ما يقوله لنا تشوسر عن مظهره أنه :

« وكان يرتدى معطفا بسيطا متعدد الألوان ،

وقد تمنطق بحزام من الحرير المخطط »

ولكن توجد فقرتان من التحايل الذي يساعدنا على تكوين صورة كاملة عن الرجل .

« كان ركننا رصينا تجلله المهابة ،

(١) جون دن John Donne (١٥٧٣-١٦٣١) شاعر انجليزي

وتبدو عليه أمارات الوفار ، وتنثال في كلامه الحكمة

وحيثما توجهت فلن تجسدرجلا دؤوبا مثله .

ومع هذا فقد كان يبدو أقل دأبا مما هو .

وهو يستخدم نفس الطريقة ولكن بدرجة أقل في بينه المشهور الذي يصور فيه أحد علماء الكسفورد :

« إنه على استعداد لأن يتعلم ويعلم »

وهذا الأسلوب الناضج يتسم أيضا بالصرامة والدقة والبساطة .

وخير مثال للأسلوب الذي يكاد يكون أسلوبا تحليليا خالصا في أدبنا الفسكاهى هو أسلوب روايات جين أوستن . ولا نستطيع أن نقطع برأى فيها إذا كانت تفوق تشوسر في ميدان الوصف أم لا . فقد كانت تتجنب هذا الأسلوب عامدة ، ظناً منها أنه لا يليق بالرواية وأنه يبعث على السأم . صحيح أنها كانت تصف أحيانا المظاهر التى لا بد من وصفها . ولكن وصفها بصفة عامة كان موجزاً وبسيطاً . وقد رفضت في تواضع لا يخلو من السخرية أن تنافس سير وولتر سكوت (١) . وربما استطعنا أن نستخلص رأيها الصحيح من ملاحظة وردت على لسان سيرادوارد دنهام موجهة إلى شارلوت هايوود في رواية « سانديشون » .

« إذا كان يوجد عيب في روايات سكوت ، فهو خلوها من العاطفة . إنها رقيقة ، بليغة ، جيدة الوصف ، ولكنها باردة » .

وقد يعيب فن جين أوستن إحجامها عن الوصف . ومن ثمة قد نخطيء في فهم شخصياتها وهذا هو السبب الذى يجعلنا نخطيء في كثير من الأحيان في الحكم على دارسى ، إذ يصور المفسرون شخصيته من خلال انطباعات إليزابيث المفرضة ، وليس من خلال الواقع الذى يتكشف في سياق الرواية . ولكن إذا

(١) روائى وشاعر اسكتلندى (١٧٧١-١٨٣٢)

كان هذا التزمت الذى يكاد يشتم منه التعامل من جانب جين أوستن قد أوجد ثغرة للاخطاء الهينة ، فقد جعل رواياتها شيقة فى نظر المهتمين بالطبيعة البشرية ، شأنها فى ذلك شأن الروايات البوليسية .

وتوجد فقرة ذات مغزى عميق فى الفصل السابع والعشرين من رواية إما ، حيث تنتظر إما على باب تاجر الأقمشة فورد ، بينما تتابع هاريت شيئا فى الداخل :

« ولم يكن يرحى الشئ الكثير من الحركة التجارية ، حتى فى أكثر أحياء « هايرى » ازدحاما . فقد كان مستر برى وهو يسرع الخطى عن كسب ، أو مستر وليم كوكس وهو يدخل المكتب ، أو جيايد مستر كول وهى عائدة من تدريباتها ، أو ساعى البريد الشارد وقد امتطى بغلا حرونا — كان ذلك هو كل ما يمكن أن يخطر ببالها توقعه هناك مما ينبض بالحياة . وعندما وقع بصرها على القصاب وقد حمل صينية فى يديه ، وعلى امرأة مسنة أنيقة خارجة من الحانوت فى طريقها عائدة إلى منزلها وقد حملت سلة ممتلئة ، وعلى كلبين يتشاجران على قطعة من العظم ، وعلى لفيف من الأطفال المتسكعين حول نافذة الخبز الصغير ليشاهدوا « كعك الزنجبيل » — عندما وقع بصرها على هؤلاء ، تبينت أنها لم تكن محقة فى شكواها . فقد سى ذلك عن نفسها بما فيه الكفاية ، حتى لقد وقفت عند الباب مدة أطول . ذلك أن الذهن المشيقظ المستريح يستطيع أن يعمل دون أن يرى شيئا ، ولا يستطيع أن يرى شيئا لا يستجيب له . »

هذا الوصف — الذى يندر وجوده جدا فى روايات جين أوستن — أقرب إلى قائمة الجرد منه إلى الصورة : وهو ينتهى بما يمكن أن نعد — وربما بما قصد به أن يكون — عرضا لفلسفتها الخاصة وأساساً لفنها . لقد كان خيال جين أوستن حيا نافذاً . وكانت تعد جميع رواياتها حقيقة واقعة ، حتى فى أدق تفاصيلها . وثمة شواهد فى خطاباتهما على أنها كانت تمثل شخصياتهما فى ذهنها قبل أن تصورها على الورق . بيد أنها كان ينقصها — أو لم تستطع أن تسمى — تلك الموهبة

الشاعرية التي تستميل حواس القارئ والتي هي موهبة تشوسر . لقد كانت « تستطيع الكتابة دون أن ترى شيئا » . كذلك كان ذهنها يتسم بالهدوء — أو على الأقل كان كذلك عندما كانت تكتب رواياتها . فلم يكن ثمة ما يشوه تفكيرها وحكمها على الطبيعة البشرية . وكان كل ما تستطيع أن تراه « يفي بغرضها » . إننا نفتقد في رواياتها مثالا عين الراهب الزائفة وصلابة الكاهن الساطعة في روايات تشوسر ، أو صورة وولتر شاندى وقد وضع إصبعه على أنفه ، أو « العم توبي » وهو يلوح بغليونه في الهواء ، أو يوريك وهو يقفز من مقعده .

وإنما تنجلي عظة جين أوستن في الأسلوب التحليلي ، حتى يصبح نقص التصوير شيئا غير ذي خطر طالما كان فيها ناضجا . بل إن رواياتها الأولى ليس بها الكثير مما يمكن أن يعيبها . مثال ذلك تلك القطعة من رواية « دير نورثانجر » التي اقتبسناها في صفحة bb . وكلما يعرف وصف شخصيات مستر دمسز بنت ومستر كولنز في رواية « الكبرياء والهوى » . وفيما يلي مثال أخير — وعلى نطاق أوسع — من روايتها « إغراء » وما يلفت نظرنا في هذا المثال أنه لا يحدثنا بكل شيء عن آل مسجروف فحسب ، بل ينتهي بأن يقص علينا كل شيء عن آن نفسها :

« كان آل مسجروف يمرون بحال من التغيير — وربما من التحسن — شأنهم في ذلك شأن منازلهم ذاتها . وكان الأب والأم من ذلك الطراز الإنجليزي القديم ، بينما الأولاد من الطراز الحديث . وكان مستر دمسز مسجروف من خيرة القوم ، ياقين الناس بالود والكرم ، ولم يكونا على حظ من التعليم كبير كما كانت تنقصها الكياسة . أما أبنائهما فكانوا يسايرون عصرهم خلقا وتفكيراً أكثر من أبوهم . وكانت العائلة تتكون من عدة أفراد . ولكن الإبنين الوحيدتين البالغتين — باستثناء تشارلز — كانتا هنرييتا ولويزا ، وهما فتاتان في التاسعة عشرة والعشرين

من عمرهما تعلمتا في مدرسة بمدينة « اكستر » كل ما يمكن تعلمه ، ثم استقرتا لتعيشا عيشة عصرية سعيدة مريحة ، شأنهما شأن آلاف الفتيات الأخريات . وكانت ملبسهما تتميز بكل شيء ، ووجهاهما يميلان إلى الجمال ، وروحاهما لطيفتين للغاية وأخلاقهما صريحة تبعث على الرضا . وكانتا أثيرتين في المنزل ومحببتين خارجه . وكانت تعدهما من اسعد من عرفت : ومع ذلك — كشأنا عند ما نساعد بمالنا ولا نرضى عنه بديلا — فإنها لم تكن لتتخلى عن عقلها الراجح المتزن في مقابل جميع ما كانتا تملكان من متع .

وتتسم هذه الفقرة بما فيها من تهكم . مثال ذلك عبارة « وربما من الناحسن » في الجملة الأولى . فالتهمك هنا بهذه الصيغة الهادئة ينطوى بما لا يقرره على مغزى أعمق من المغزى الذى ينطوى عليه بما يقرره . فإن هذا ولا شك يدع للقارىء مجالاً فسيحاً للشك والتخمين : فهل ثمة تهكم مقصود ؟ وإذا كان ذلك كذلك ، فما الذى حذف ياترى ؟ والجملة التى تبدأ بعبارة « وكانت ملبسهما تتميز بكل شيء » توحى بهذه الأسئلة . أما بيت الشعر التالى عن كريسيديا (والذى ورد فى صفحة ٦٩) فلا نجد فيه شيئاً عميقاً عن خلقها :

« الوقار ، والمركز للرموق ، والنشئة الطيبة التى تلائم المرأة »

ولا حاجة إلى أن يكون ذلك متعمداً ما دامت المناسبة لا تقتضى أكثر مما ذكره تشوسر . غير أننى أعتقد أن المناسبة تقتضى ذلك . فما دامت النقطة الرئيسية فى القصة كلها هى قلب طافقة كريسيديا ، فالحذف مقصود بكل تأكيد . ونحن لا نجانب الصواب أبداً إذا بحثنا عن تهكم فى تعليقات تشوسر . فقد كانت هذه عادة لا سبيل إلى خلاصه منها . غير أن هذه الحقيقة قد تحملنا بالطبع على أن نبحث عن التهكم فى ملاحظات نخلو من التهكم تماماً . وهذا هو خطر الإسراف فى التحدث بأسلوب تهكمى ، فمن المؤكد أنه يكاد ينتهى بصاحبه إلى انصراف الناس عنه .

غير أن تهكم تشوسر واضح في كثير من الأحيان . فهو يكثر من استخدام الطريقة الأكثر شيوعاً ، وهي أن يعطينا شرحاً للشخصية أو السلوك قلما يكون مناسباً أو صحيحاً مما يضطرنا إلى أن نبحث نحن عن الشرح الصحيح . وخير مثال على هذا اللون من التهكم هو شخصية الطبيب في مقدمة « قصص كانتبري » . كان هذا الطبيب شغوفا بالذهب بنوع خاص « لأنه كان عنصراً يدخل في تركيب الأدوية » . وكذلك في وصف الراهب :

« لم يكن يقدر ذلك النص أكثر من دجاجة تتف ريشها —

فهو يقول إن صيادى الوحوش ليسوا رجالاً مقدسين

وإن الراهب خارج الدير

كسمكة خارج الماء

ترفرف على رصيف الميناء

ذلك النص لم يكن يساوى في نظره أكثر من محارة .

وقد وافقته على ذلك وقلت له إن رأيه كان مصيباً .

ولا يذكر لنا تشوسر « رأيه » في موقف هذا الراهب اللاهى ازاء الحياة

الدينية والفكرية ، وإنما يورد فقط ما « قاله » .

وجميع كتاب الملهاة تقريباً يستخدمون التهكم بهورة أو بأخرى . فاجلحة

التالية التي اقتبسناها في صفحة ٦١ من رواية « رحلة عاطفية » لستيرن : وهي :

« ولم اجد في نفسى القدرة على ولوج الغرفة قبل أن أصلح ما أفسدته معها ،

إلا بالانتظار ومتابعتها بعينى حتى نهاية الدهليز » هي جملة نهكية . أما يوريك

فقد كان لديه على الرغم من أدبه ، دافع آخر أقوى للنظر إلى امرأة تباعد عنه .

وحتى إذا لم نكن نعرف هذا الدافع جيدا لنبتسم للعبارة ، فإن نهاية القصة توضح التهمك الذي تتطوى عليه . فهي تصل هنا إلى حد التاميح الجنسى — الذى يعد فى الواقع لو نأ من التهمك — طالما لم يكن هدفها مجرد إضفاء صبغة من الحشمة السطحية على نسكنة غير لائقة .

ويعد فيلدنج أكثر الكتاب الفكاهيين تشبهاً بالتهمك وجميع أساوبه يتسم بسمة التهمك ، بل لعل التهمك يفسده . وينطبق هذا على الفقرات الساخرة وبخاصة الفصول الافتتاحية من رواية « توم جونز » بأجزائها المختلفة ، بل هو شىء لا بد منه لخطة رواية « جوناثان فايلد » بأكملها . غير أن هذا يضى على أسلوبه الروائى طالما فكاهيا ثقيلًا بعض الشىء لا يلبث أن يفقد جاذبيته عند مانعبد قراءته ، وهو شىء مؤسف لأن لفيلدنج خيالًا مضحكًا من الطراز الأول وعقلا راجحًا . والحق أن التهمك يفقد سحره عندما نعود إليه مرة ثانية أكثر مما تفتقد أية وسيلة أدبية أخرى سحرها . أما سوفت — الذى كان يستطيع أن يحتفظ بحيوية أسلوبه — أو جيبون الذى كانت تسيطر عليه نزعة لائكل من النقد الفكاهى — فقد كان التهمك لا يفقد قوته عندهما أبدا . إلا أن التهمك يكون عرضة لأن يفقد هذه القوة فى الروايات الفكاهية إذا استمر طويلا ، وقد ينتهى به الأمر إلى أن يفقد أثره تماما . ومع ذلك فلو أحسن استخدامه لأوشك أن يكون المعادل الأسلوبى المضبوط لأسلوب التفكير الفكاهى . وبذلك يمكن أن يشذوقه بسهولة كل من له دراية بالفكاهة ولديه القدرة على تذوقها تذوقا طبيعيا .

تحدثت حتى الآن عن الأسلوب فى القصة فحسب ، وإن كنت قد وافقت عن حق الروائى الفكاهى فى أن يعلق على شخصياته وأن يصورها بالفعل والحوار . ولكن ثمة نوع من الفكاهة يكمن فى التفكير ، والأسلوب ، والخيال ، دون أن تكون هناك قصة على الإطلاق . فاديسون^(١) ولام^(٢) يعدان من الكتاب الفكاهيين رغم

(١) جوزيف أديسون Joseph Addison (١٦٧٢-١٧١٩) .

(٢) تشارلز لام Charles Lamb (١٧٧٥-١٨٣٤) .

ان إنتاجهما الروائي لم يكن يحدث إلا في الفينة بعد الفينة . وكذلك سير ما كس يربوم^(١) سواء في قصصه أو في مقالاته . وفي الفقرة التالية من محاضراته عن ليتون ستريتشى^(٢) لانبجد ثمة قصة ، وإنما تكمن الفكاهة في الأسلوب وحده :

« علمنا من مصدر مطلع — فيما بين شتى المحيط — أن القرن الحالى سوف يصبح « عصر الرجل العادى » . فسوف تبحو جميعا ، ونصفق ، ونرفع أعيننا ، ونعبد الرجل العادى . وأنا لست من رجال اللاهوت الضليعين ، وإنما اعتقد أننى على حق فى قولى إن هذا الدين يتميز بمحدثاته ، إذ لم يسبق أن انتشر حتى فى الشرق حيث قامت عدة أديان . وأنا رجل مسن ، والرجال المسنون ليس لديهم استعداد لأن يعتنقوا أديانا جديدة . وهذا الدين الجديد لا يجدى فى نفسى . ولعل مما يبعث الطمأنينة فى نفسى أن الداعين إليه لا يسمعون إلى ربطنا به إلى الأبد . فهم يقولون : « إن هذا القرن سوف يصبح عصر الرجل العادى » .

وإنه ليسعدنى أن أفكر فى أن البشرية ستصبح فى أول يناير عام ٢٠٠٠ حرة فى ألا تصفق وفى أن تهض ثانياً لتبحث لنفسها عن عقيدة أخرى ربما كانت أكثر تمقلا .

فهذا اللون من الفكاهة كثيرا ما يصطبغ بالتهكم ويجمع بين الوصف والتحليل . ولكى يكون ناجحا يجب أن يكون من خصائصه الدقة والوضوح اللذان يتميز بهما تشوسرو وجين أوستن ورغم أنه لا يقوم على قصة فإنه لا يستغنى عن التخيل أو التصور . وهذا التصور هو الذى يجعل من الفقرة الأخيرة النى اقتبسها ملهاة أكثر منها تهكما . فالنقد وإن كان هداماً بطبيعته ، إلا أن الناقد ينأى عن كل ضغينة وغل ، ويسعد بالصورة المضحكة التى خلقها تصوره . وذلك هو الخيال الذى تحلق فى اجوائه الملهاة .

رأينا فى الفقرة الثانية الواردة فى صدر هذا الكتاب كيف أن كوليريدج

يطلب بأن يكون للشعر نصيبه في الملهاة . وهذه المطالبة تؤدي بنا إلى روايات ميردث وإلى أهميته في تاريخ الملهاة . فقد حاول — وإن لم يوفق للأسف تماما — أن يجمع بين الشعر وبين الملهاة ، وكان قد اختفى منها تقريبا منذ أواخر القرن الرابع عشر ، وخلال الفترة التي انقضت بين كونجريف وميردث ، كان بيرون هو الشاعر الفكاهي الوحيد على ما اعتقد (وأنا لا أعنى مجرد النظم الفكاهي ، وإنما أعنى الحيات الشعري . وعلى ذلك فأنى أعد يوب كاتباته كماً أكثر مما أعد كاتبا فكاهيا . ولكن بيرون بالرغم من عظمته لم يستطع أن يسد تلك الثغرة التي جاءت بين كونجريف وميردث . وأهم تطور حدث في أدبنا خلال السبعين السنة الأخيرة هو إعادة الشعر إلى القصة . فقد كان أسلوب أعظم الروائيين في منتصف القرن التاسع عشر — باستثناء اميلي بروتي^(١) — لا يسمح لهم بأن يتجاوزوا مع قرائهم حدود قصصهم إلا بين الحين والحين وبقدر ما كانت تسمح به تلك القصص التي لم يكن ينقصها الحيوية أو التشويق . أما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فقد استطاع شاعران بارزان — هما ميردث وهاردى^(٢) — أن ينقلا مواهبهما الشعرية إلى ميدان القصص النثرية . وقد كرس ميردث حياته لكتابة الملهاة ، بينما وقفها هاردى على كتابة المأساة . ومن الغريب أن كلا منهما قد عبر عن سخطه واحتجاجه بطريقة ما : هاردى باعتقاده الساخر بوجود إله خبيث وميرديث بإدخال « الروح المضحك » في كتاباته .

ولعل من الإنصاف أن نستشهد على أسلوب ميردث بمقتطفات من رواية « الأناي » التي تعد تحفته الأدبية . زد على ذلك أنه بسط رأيه في الملهاة في مقدمته لهذه الرواية ، بل أورد رأيه في الأسلوب الذي يجب أن تكتب الملهاة به ، فقال :

« إن أدل ما يجب أن نفكر فيه هو أفضل وسيلة نعالج بها الفن في الأدب حتى

(١) ١٨٤٨-١٨١٨

(٢) توماس هاردى Thomas Hardy (١٨٤٠-١٩٢٨) .

نجعل تعبيرنا عما يدور في خلدنا مستساغاً ، وحتى يمكن أن نستخدم «قولنا الصافية» وحيويتنا في الهروب من الضباب الخانق إلى عالم الحرية والغناء هل نقرأ الفكر الإنساني بعين صانع السمات التي ترى الأشياء في حلقات وضاء تنطلق من الجوهر الفرد ، أم نقرأه ونحن نسوق الشواهد في سفح جبال الألب حيث ينطلق الروح — روح الفكاهة — في أفق فسيح ؟ إن العاقل ليفضل الطريقة الثانية .

وظاهر من هذا التصريح أنه ينبذ طريقة تحليل التفاصيل الدقيقة تحليلاً ميكروسكوبياً ، وأنه ينادى بأسلوب يجمع في آن واحد بين الاستعارة الجريئة والعلم الرصين .

وأدق صورة وجدتها في رواية «الأناني» هي وصف رأس كلارا مدلتوز وذلك حيث يقول : « و انتحى جانباً من المدخل ريثما تسمح له بالدخول . وراح يرنو إلى خدها ، وأذنها ، وذلك الجزء من قفاها الذي ارتسخت عليه ظلال رقيقة ، حيث راحت جدائل شعرها الصغيرة ذات الألوان الفاتحة قليلاً تسترسل هنا وهناك وقد انطلقت من عقدة الضفيرة ومن المشط . كان بعض هذه الخصلات مكتملاً وبعضها غير مكتمل ، بعضها مجعداً وبعضها قصيراً وبعضها كعساليج السكروم والبعض يشبه خاتم الزواج . كما كان منها ما يشبه الزغب ومنها ما يشبه ندف القش . وكانت هذه الخصلات تتماوج أو تسترسل ، تتماوج إلى الخارج أو إلى الداخل أو إلى أعلى ، أو تشرد وتندلى إلى أسفل وكأنها مخالب صغيرة مصنوعة من الحرير لا سكاد تزيد ، في سمكها على ظن خطه القلم ، ولكنها أكثر خنلاً من الخصلات الذهبية النسي في القلب » .

إن هذه الصورة تختلف كثيراً عن أية صورة من صور كريسيديا التي رسمها تشوسر والتي رسمت هي الأخرى بحيث تنقل أثر الجمال الذي لا يمكن أن يرتد عنه الطرف . وهي صورة لا يرقى إليها ، فياضة النقد بالعاطفة والخيال ، وتذكرنا بعبارة ميردث نفسه « في حلقات وضاء تنطلق من الجوهر الفرد » . ويبدو أن هذا الأسلوب لا يليق بالمنهاة ، بل هو يوحى بالمأساة . ولولا الخيال الجائع الذي

يتميز به مبردث ، لآسبنا أن كانب هذه الفقرة هو هاردى . كذلك فإن الصورة الانطباعية التالية ليست أقرب إلى الملهاة ولا أبعد عن المأساة من غيرها .

« ومشت هائدة بنأطى بطيئة ثم راحت تنفى لتبدد أفكارها القائمة ، كما يغنى طائر صءاح فوق غصن بجوار جدول الليل . وكانت أغنيئها بسيطة خفيفة ، لا تكاد تتأثر بالظلال السوداء الداكنة التى ترسم متعاقبة على صفحة الماء الذى ينساب من تحتها » .

أما فى المشهد القصير التالى فيجعلنا كأنما نقف عند الحد الفاصل بين الملهاة والمأساة .

« ووجد نفسه يخاطب عينين كانتا تنظران إليه كأنه هباءة صغيرة أو رأس دبوس فى دائرة تأملاتهما البعيدة . لقد كانتا واسعتين محدقتين ، ثم أغمضتا .

ثم فتحتهما لتحقق بهما فى مكان ما .
وكان هو سريع التأثر للغاية .

وحقى فى تلك اللحظة ، عندما كانت تعلم أنها تجرح شعوره - أو بسبب ذلك - كانت تحاول أن ترتد صعدا إلى ذلك الجزء الضئيل من الأرض المعجادة الذى يجعلنا نرى عيوب العاشق ونستعلى عليها . ولكنها لم توفق فى الوصول إليه . فسرعات ما تطرق إليها اليأس وراحت تتخذ من مجهودها ذريعة للهبوط إلى أسفل » .

والظاهر أن مبردث كان شغوقا بقدرة العيون النفاذة على الوصول إلى شفاف القلب بقدر ما كان «دن» شغوقا بها . وهو يستطيع أن يخلق منها ملهاة ، كما فى تصور كروسبجاي الساخر الذى تذود به كلارا عن قلبها ضد فيرنون وايتفورد الذى يتصف بالصراحة والذكاء وإن اتسم فى نفس الوقت بشىء من الصرامة والارتباك .

« ... وعندما كان يصوب نظراته النفاذة وفق هواه ، كانت هى تدافع عن

نفسها بتركيز تفكيرها في عنزة روبنسون كروزو المعجوز الواقفة في فجوة الكهف .

ونمة تهكم رائع في تشبيه آخر سريع يصف فيه ميراث تأثير إعجاب ليتيتيا ديل على شخصية ديلوبي التي تنسم بالصلابة المهيبة .

« وقد أضاء وجود الأنسة ديل جوانب نفسه كما تضيء الشمعة اللوحة المقدسة » .
على أن براعة ميراث تشجلى في التحليل لا في الوصف . فهو يصور لنا في الفقرة الدالية إدراك كلارا لورطتها كخطيئة لويلوبي حيث لا نجد لها واقعة فقط بين الوحش البادى في تشبث خطيئتها ، وبين الهولة التي تبسدى في أنانية أبيها ، تلك الأنانية الأكثر لطفاً ، بل تجرد عقلها ذاته قد انتقلت إليه عدوى كراهية ديلوبي للبشرية بعامة .

« لا جرم أن هذا الرجل الجامد الصلب سوف لا يطلق سراحها إن أنانيته المتحجرة سوف تصم أذنيه عن كل ترسل . كما سوف تمنعه كبرياؤه عن أن يفهم رغبتها الحصول على حريتها . وإذا ما عقدت العزم على ذلك — دون أن تسلك مسلك كونستانثيا — وجب أن يكون في الحسبان تلك الحيرة النعسة التي سوف يقع فيها أبوها نتيجة هذه الورطة المضجعة ، ذلك أن أباه بالرغم مما يبيده من حنان مفرط نحوها — لا يتهاون فيما يتعلق بالشرف . وهو وإن كان من المحقق سوف يذعن لها ، سوف يكون نهياً للهم والقلق . أما الدكتور مدلتون فقد راح عندما استبد به الحزن على هذه الصورة ، يلوح يديه ، وينبذ الكتب ، ويعرض عن الكلام ، حتى كان أشبه بشخص ضل طريقه في اليم ، وكأنه لا يربطه شيء بالمصيبة التي حلت به . أما الناس فإنهم لن يكفوا عن مطاردتها . ولعلها تسم الرجل الذي انتزعت يدها منه بأنه رجل أناني . ولكن العالم مع ذلك سوف يسمها بأنها امرأة ناكثة للود ، مخادعة في الحب . لقد راحت تفكر بحرارة في اتفاقها مع سير ديلوبي بشأن هذا العالم ، متهمة إياه بأنه كان سبباً في أن حديقتهما صارت مرتعاً للحشرات » .

وبلغ أسلوب ميردت الذروة في معظم الأحوال في تعليقاته الخاصة على قصته .
وبحكم مهنته كان يجب أن تسود الفكاهة هذه التعليقات . ولكنها في الواقع
تأرجح بين الملهاة والمأساة . والفقرة التالية في رأي تفيض بالحزن .

« أليس لمن طبيعة المحاربين ، شأنهم شأن الرجال ؟ — ألسن وليفات الرجال
ليلدن لهم أبطالا بدلا من أن يلدن دمي ؟ ولكن الذكر الأناني المفترس يفضلهم
بوصفهم آنية جامدة ، متقنة الصنع ، تقية ، ثمينة ، قد خرجت أثوها من يد الصانع
ليحتضنها ويأخذها بعيداً ويستحوذ عليها ويحتسى منها ثم يعيد ملأها ليحتسى منها
من جديد ، وقد نسي أنه سرقها » .

والفقرة التالية تبدأ بملهاة ولكنها تنتهي بمأساة .

« إن موهبة التصور الفكاهي عند المرأة محوطة بسياج عليه لوحات التحذير
التي تخنق هذه الموهبة . فإذا ما رأين مثلاً بادرة من بوادر الفكاهة — كتعلق
ديلوبى الصغير بسيدة ، وتسمر أقاربهم اللذين تملكهم الفزع من منظر الاستعداد
لهذه الفعلة الدنسة — أغمضن أعينهن . فهن جنود المجتمع اللذين تلقوا تدريباً
صارماً ، أو « البروسيون » الذين يجب أن يسيروا ويفكروا في آن واحد . وقد
يكون ذلك في صالح العالم المتمدين مادام الرجال قد قرروا هذا ، أو ما دامت ربات
البيوت قد اطلعن على هذا القرار . ولكن ربما كانت ثمة امرأة أصغر سناً متمردة
على الجنس الناضج هنا أو هناك ، تشعر بأن القدر قد ألقى بها في حفرة أضيق مما
تسمع أطرافها » .

أما القطعة التالية فتتعادل فيها الملهاة والمأساة ، بل ربما كانت أقرب
إلى الملهاة :

« إن أمزجة الصغار كثيران تسيل في جزائر من الزئبق ، ومعادن ثمينة لم تبرد
بعد في أرض صلبة » .

والفقرتان التاليتان تحتويان على عنصر الملهة الزهكية العجيبة .

« لقد عرف أن للزواج تأثيراً على معظم النساء المخلصات ، إلى حد أن الحب العظيم يتلاشى في قلوبهن فلا يكون شيئاً عندما يتزوجن . إنما تبين في النساء بمخاصة انتصار الشهوة على الروح .

إن ضمايف الرجال قد يسأمون تملق النساء في جبهن لهم ، وقد يبادلونهن هذا الحب — أو بعضه — وكأنه كرة يتقاذفها الطرفان ، كما قد تأخذهم الشفقة فيفسدون الأمر تماماً . أما البعض الآخر فإِنَّهم يفضلون أن يوقدوا جذوة ذلك الهيام العذري فيحيلوه في أول فرصة تسنح لهم سعيوا من العاطفة المتأججة . وهؤلاء الرجال ليسوا أولئك الذين اصطفتهم الآلهة ، وإنما هم من طراز قائم بذاته . إنهم رجال شديدي السمو والثبات ، يحتفظون بالتاج بتحقيقهم نوعاً من الاستقلال الإلهي عن العاطفة التي بذروا بذورها .

لقد اخذت هذه الأمثلة لما فيها من مزايا : ولم أقصد أن تصور لنا الشخصيات وإنما لتدلنا على نوع الأسلوب الذي ينتهجه مبدث . ولا يسعى إلا أن أستخلص أنه ليس أسلوباً أعد خصيصاً للملهة (كأسلوب جين أوستن أو كونيغريف) ، وإنما هو أسلوب شبيه بأسلوب شيكسبير . فلا يتميز بطابعه الخاص وبأنه صالح للتعبير عن حالات نفسية وأنماط من التفكير لا حصر لها . ورغم أنني بهذا القول أكون قد طعنت في ادعاء مبدث نفسه بأنه يمثل الروح المضحك في عصره ، إلا أنني مع ذلك لم أقصد إلا أن أعلی من شأنه .

(٢)

تختلف أهداف الكتّاب في حوار الملهة بقدر ما يختلف كلا منا في الحديث العادي عن اللغة المكتوبة . فالحوار الفكاهي الجيد قوي وسريع ويفرق في وضوح بين أسلوب كل شخصية من الشخصيات . وأى شيء هو خير من السطحية . كما أن أي قدر من الكاريكاتير الفج ليس عيباً ومما يمكن أن يوفى على العناية في لفت

الأ نظار ذلك التناقض بين أسلوب جين أوستن المتزمت المداور في سرد القصة ، وبين حوارها الذى يكاد يهبط إلى حد الابتذال فى إظهار الابتهاج . وذلك هو السر فى عظمة فنها . وفيما يلى مشهد من الفصل الثامن والعشرين من روايتها « إما » تدور حوادثه فى غرفة جلوس الأنسة بيتس فى الطابق العلوى .

وبعد ذلك بقليل كانت مس بيتس تمر بجوار النافذة ، فلمحت مستر نايتلى غير بعيد منطياً صهوة جواد . فحدثت نفسها قائلة : « وأيم الحق إنه مستر نايتلى ! لا بد أن أتحدث إليه إن استطعت ، لا لشيء إلا لأقدم له الشكر . وسوف لا أفتح النافذة هنا حتى لا يصيبكم البرد . ولكننى أستطيع أن أذهب إلى غرفة امى كما تعلمون . وأنا زعيمة بأنه سوف يدخل عندما يعرف من هنا . فكم أنا مسرورة لاجتماعكم هنا على هذا النحو . لقد شرفتم غرفتنا الصغيرة ! »

وكانت فى الغرفة المجاورة وهى مازالت تتحدث . وسرعان ما استرعت انتباه مستر نايتلى وهى تفتح النافذة . ثم راح الآخرون يسمعون كل كلمة من الحديث الذى دار بينهما وكأنهما كانا يتحدثان فى نفس الغرفة التى يجلسون فيها .

« كيف حالك ؟ كيف حالك ؟ . . إننى على ما يرام ، أشكرك . كم أنا مدينة لك بالشكر على عربتك فى الليلة الماضية . لقد جثا فى الوقت المناسب تماماً . وكانت أمى فى انتظارنا . أرجو أن تتفضل بالدخول . فسوف تجد هنا بعض الأصدقاء . »

على هذا النحو بدأت الأنسة بيتس حديثها . ويبدو أن مستر نايتلى صمم على أن يتحدث هو أيضاً بدوره ، إذ قال فى لهجة حازمة آمرة .

« كيف حال ابنة أخيك يا آنسة بيتس ؟ يسرنى أن أسأل عنكم جميعاً ، ولكن عن ابنة أخيك بنوع خاص . كيف حال الأنسة فيرفيكس ؟ أرجو ألا تكون قد أصيبت ببرد فى الليلة الماضية . كيف حالها اليوم ؟ أخبرينى كيف حال مس فيرفيكس . »

واضطرت مس بيتس أن تجيبه إجابة مباشرة قبل أن يسمع أى شيء آخر منها

وكان هذا الحديث مسليا لمن ينصتون إليه . وقد نظرت مسز وستون إلى «إما» نظرة ذات مغزى خاص . غير أن إما كانت لا تزال تهز رأسها في شك غامر .

واسترسلت الأنايسة بيتس قائلة : « أشكرك كثيرا . إننى مدينة لك بالشكر على العربة » .

ولكنه قاطعها قائلا : « أنا ذاهب إلى كنجزتون هل من خدمة أقدمها إليك؟ »
— حقا ؟ . . أذهب أنت إلى كنجزتون ؟ لقد قالت مسز كول أخيرا إنها تريد شيئا من كنجزتون .

— إن لدى مسز كول خدما تستطيع أن ترسلهم . هل من خدمة أقدمها لك أنت ؟

— كلا أشكرك . ولكن تفضل بالدخول . هل تعرف من عسى أن يكون هنا ؟ الأنايسة دورهاوس والأنايسة مميث . لقد كانتا لطيفتين إذ جاءتا لتستمعا إلى البيان الجديد . أرجو أن تربط جوادك عند حانة كراون ثم تأتى عندنا .

فقال يجيبها في لهجة رزينة : حسنا ، قد أستطيع البقاء لمدة خمس دقائق .
— إن هنا أيضا مسز وستون ومستر فرانك تشرشل ! كم يبعث على الابتهاج أن يكون عندنا أصدقاء كثيرون !

— كلا ، ليس الآن أن أشكرك . فليس بوسعى أن أبقى دقيقتين ، إذ يجب أن أمضى إلى كنجزتون بأقصى ما أستطيع من السرعة .

— أوه ، تفضل أرجوك ، فإنهم سوف يسعدون كثيرا برؤيتك .

— كلا ، كلا . إن فى غرفتك ما يكفى . سوف أصر فى يوم آخر وأستمع إلى عزف البيان .

— كم يؤسفنى ذلك ! أوه يا مسترنايتلى ، كم كانت حفلة الليلة الماضية رائعة ! لقد بعثت السرور فى نفوسى ! هل رأيت قط رقصا كهذا ؟ ألم يكن رائعا ؟ والأنايسة دورهاوس ومستر فرانك تشرشل . إننى لم أرى فى حياتى شيئا مثل هذا أبدا .

— أوه ، لقد كانت رائعة حقاً . وايس بوسعى ان قول غير هذا . فإني أعتقد أن الأنسة وودهاوس ومستر فرانك تشرشل يسمعان كل ما يدور بيننا الآن . (يرفع صوته) ولست أدري لماذا لا نذكر الأنسة فيرفاكس أيضاً . إني أعتقد أن الأنسة فيرفاكس ترقص جيداً تماماً ، وأن مسز وستون تعد بلا استثناء أحسن طازفة لموسيقى الرقص الريفي في انجلترا . والآن ، إذا كان لدى أصدقائك أى عرفان بالجمل ، فإنهم سوف يرفعون عقائرهم فيقولون بدورهم شيئاً طيباً عنك وعن . ولكننى لا أستطيع أن أبقى لأستمع إلى هذا الشيء الطيب .

وأول ما يلفت نظرنا في هذا المشهد هو أنه يدور بصورة مسرحية بديعة . فهو مؤثر للغاية من هذه الناحية المسرحية . لقد عزلت المؤلفة مس بيتس ومستر نايتلى في براعة عن الآخرين ، حتى يكون حديثهما ذا وقع خاص : مس بيتس وهى شاردة شأنها دائماً ، ومستر نايتلى وهو متيقظ ، بل وهو يطلق تهكمه الجاف الحشن الذى لا يخلو من مغزى . ومن الواضح تماماً أنه غير أسلوبه عند ما علم أن فرانك موجود مع الآخرين . ومثل هذا الوضوح يعد جزءاً من شخصيته . وإلا كان منافياً للذوق الفنى . والقصة تنطوى على قدر من البراعة أكثر من ذلك ، فإن هذا المشهد يبدو كأنما كتب للمسرح . وتجعل جين أوستن شخصياتها يتحدثون كما تشاء هى لا كما يشاءون هم . وهم وإن كانوا يتحدثون بلغة أرقى من اللغة التى يتحدث بها الناس فى حياتهم العادية ، إلا أن أسلوبهم لا يخرج أبداً عن لغة الحديث . كما أن جين أوستن وثقة من حكمها عليهم حتى ليسعدها كثيراً أن تكشف سرهم . ولكن ليس هذا من قبيل التهم . فنحن لا نتفر من أى واحد من البطالين . فعلى الرغم من أن الغيرة قد أفسدت مستر نايتلى إلى حين ، إلا أنه يكبر من شأن مستمعيه . إن البهجة تملأ قلوبهم لأنه وإن كان خشنا معهم إلا أن خشونته منزهة عن الغرض ثم هى تتمتعهم وتسليهم . وهذه ممة مميزة من سمات السلوك الحميد . والشخصية الوحيدة بين أفراد الجماعة التى نعتقد أن الارتباك قد أصابها هى شخصية جين فيرفاكس — على العكس تماماً مما قصده مستر نايتلى . وهذا شاهد على أنه أخطأ فى الحكم . وذلك مما يزيد الفكاهة ، وإن كان يحدث شيئاً من الألم .

وتستطيع جين أوستن كذلك أن يكون لها هذا التأثير في المواقف الأكثر جدية وتسم بقدر أوفى من الوقار وذلك كما في المشهد الذي يدور بين إما وهارييت والذي استشهدنا به في الفصل الثاني من هذا الكتاب . أما المحادثة المشهورة بين ليدى كاترين دى ير وإليزابيث بنيت في الفصل السادس والخمسين من رواية « الكبرياء والهوى » ، فتعد وسطا بين المشهدين السابق الذكر .

وحيوية الحوار هي أبلغ خصائص أسلوب جين أوستن . أما من حيث الجمال الخالص — أو الجمع بين قوة الأسلوب وحيويته وبين دقة تصوير الشخصيات — فإن حوارها لا يعادل حوار ستيرن : وهي تتفوق في المحاورات الثنائية أي التي تدور بين شخصين فحسب . وأنا لا أذكر أي محادثة بين أربعة أشخاص في أية رواية من رواياتها يكون فيها التأثير متجانسا وموزعا بالتساوي بين الشخصيات كما يحدث في ذلك المشهد الخاص « بالأومباشى تريم » والوعظ . لقد أوتى ستيرن حقا خيال الشعراء وإن لم يكن له وقارهم . صحيح أن معايير تصطبغ بصبغة الواقع ، غير أنها تعد . سطحية ، بل تافهة وسخيفة تماما . ولكن هذا يتجلى في مقطوعاته « النظرية » أما جين أوستن فعلى النقيض من ستيرن تماما : فرزانتها تجعلها تنأى عن الشعر والخيال تماما .

ولكن لا مناص من أن يكون كتاب المسرح هم الذين يتجلى أسلوبهم في الحوار ، إذ ليس لديهم ما يبرزونه فيه سواء . يعد شيكسبير وكوتنجريف أعظم الكتاب المسرحيين أسلوبا . أما حوار جولد سميث فيتسم بالوضوح والنقاء والسهولة — ولكن المقام لا يتسع لأكثر من أن أوصي به كنموذج نادر للكتابة الرائعة الطبيعية التي تخلص من التصنع . وأما معاصره شريدان الأحداث منه عهدا فقد يكون كاتباً بارعاً جداً . وهو من ذوى النكتة المشهورين . وكان خبيراً بجميع الحيل التي تتطلبها مهنة الكتابة المسرحية . وهل من تأثير أقوى من ذلك الذي يحدثه المشهد التالي من مسرحيته « مدرسة الفضائح » :

سير بيتر : خبريني بربك ياسيدتى ، هل كنت تنفقين مثل هذه النفقات الباهظة

عند ما تزوجتك ؟

ليدى تيزل : أوه ياسير ييتر ، أتريد الا اسير « الموضة » ؟
 سير ييتر : ألا ما اعجب هذه الموضة ؟ وماذا كانت علاقتك بالموضة قبل الزواج ؟
 ليدى تيزل : من جهتي فأنا أعتقد أنك تود أن يقول الناس عن زوجتك إن
 لها ذوقاً .

سير ييتر : وما أعجب هذا الذوق أيضاً ! أقسم لك ياسيدتى إنه لم يكن لديك
 ذوق قبل زواجك منى .

ليدى تيزل : هذا صحيح تماماً ياسير ييتر . أما بعد الزواج فلم يعد يحق لى أبداً
 أن أرغم أن لى ذوقاً .

فهذا المشهد مشهد رائع ، وإن كان يتسم بالوضوح بعض الشيء . غير أن الصنعة
 الجيدة تستحق أن تلقى جزاءها ، وبخاصة فى المسرح الذى يجب أن يبرأ من
 الكتابة والجهود أكثر مما يبرأ منهما غيره . ولكن نقد شريدان شيء ، والقدرة
 على الكتابة مثله شيء آخر . أما إذا انتقلنا إلى شيكسبير وكونجريف فإتينا نجد
 أنفسنا فى مستوى آخر .

(٣)

لقد بلغ شيكسبير من العظمة والأصالة حداً لا نستطيع معه أن نستخلص مغزى
 من مزاولته لفنه وتمرسه به سوى ذلك المغزى الذى استخلصه كوليريدج من ممارسة
 جميع الشعراء لفنهم وتمرسهم به : ذلك أنه لا توجد قاعدة للأسلوب ، وأن القوانين
 الوحيدة التى يجب أن يسير وفقاً لها الشاعر — أى شاعر — هى قوانين الخيال .
 وقد طور شيكسبير أسلوبه المسرحى نتيجة تجربته واستيعابه المستمرين . وكان
 يستخدم أى لون من الشعر أو النثر يفتى بغرضه سواء كان يكتب ملهاة أو مأساة .
 فى مسرحيتين له كتبنا فى نفس الوقت تقريباً — وهما مسرحية « روميو وجوليت »
 و « حلم ليلة فى منتصف الصيف » — يوجد مزيج من عناصر بعينها هى : شعر
 الطبيعة الخيالى ، والأسلوب « المفجع » الماجن ، والنثر الفكاهى الغليظ غير المهدب .
 ومع ذلك فاحدى المسرحيتين ملهاة والأخرى مأساة . ومن الواضح أن مآسيه

لا تحفل باللياقة . المسرحية حيث تكثر فيها المكنة الذهبية والذوق السليم اللطيف كما يكثر في ملامحه الشعر الحسى والبلاغة العاطفية وهذه العناصر الأربعة — الشعر الحسى ، والنكتة الذهبية ، والبلاغة ، والذوق — ليست أموراً دقيقة من وجهة النظر العامة ، ولا متضادة تبادلياً . . لكنها تعطينا نهجاً مناسباً في مثل هذا العرض السريع لأسلوب شيكسبير في ملامحه .

في ذلك المشهد من مسرحية « حلم ليلة في منتصف الصيف » الذى اقتبسناه في الفصل الثانى من هذا الكتاب ، بل وأغرب من هذا فى مشاهد أخرى من نفس المسرحية ، نجد شيكسبير يضع على لسان تيتانيا ذلك الشعر الحسى الذى كان أساس لغته المسرحية . وهذا الشعر لا يناسب الأغراض الفكاهية بنوع خاص ، إلا إذا هياً له الموقف (كما فى هذا المشهد) طابعاً من المجون . وشيكسبير يستخدمه بطريقة مثالية فى مسرحية « كما تهواه » حيث يغدقه بغير حساب على سيلفياس وفيبي تلكا الشخصيتان اللتان لم توجدا فى المسرحية إلا لى تعنفهما روزاليند . ثم هو يستخدمه فى إسراف أيضاً فى « الليلة الثانية عشرة » كما يستخدمه فى مهارة وحذق لإحداث التأثير المسرحى على لسان أورسينو الرقيق العاطفة ، وفيولا الخيالية ، ويستخدمه أيضاً وفى نوع من النهك المسرحى على لسان أوليفيا المتبلدة الشعور عندما تدب فيها الحياة نتيجة حبها لسيزاريو . وحتى مسرحية « جمجمة ولا طحن » التى تدور حوادثها فى المدينة ، لا تخلو من لمحات من ذلك اللون من الشعر كما فى الفقرات التالية : —

اسعدتم صباحاً أيها السادة ، أطفئوا مشاعلكم :

فقد فرغت الذئاب من اقتناص فريستها . وانظروا إلى النهار اللطيف

قبل أن تنقط عجلات فوبوس^(١)

(١) فوبوس هو أبوللو والمقصود به هنا الشمس .

الشرق الناعس يقع رمادية

:

سعدت صباحاً يا بندق . ماذا دهاك

حتى يبدو وجهك هكذا كشهر فبراير

وقد امتلاً بالصقيع والعواصف والسحب ؟

والواقع أن شيكسبير استخدم هذا الشعر في جميع مسرحياته بغير استثناء .
ولذلك يجب أن نقبله على أنه أحد عناصر أسلوبه الفكاهي .

وهذا اللون من الشعر يحدث تأثيراً عميقاً في أية مسرحية يظهر فيها ولو ظهوراً
عابراً : وإن أبسط نظرة سطحية في أسلوب ملاهي شيكسبير لشير من جديد تلك
المشكلة التي ناقشناها في الفصل السابق وتجمعنا تتساءل عما إذا كانت هذه الملاهي
لا تختلف من حيث نوعها فقط عن الملاهي الأخرى (وهذا واضح طبعاً) لكنها
تنتمي إلى نوع آخر مختلف كل الاختلاف ؟ وقد وجه بن جونسون نقداً غير
مباشر إلى أسلوب شيكسبير الفكاهي عندما استخدم هذه التعبيرات : « أفعال
ولغة تشبه كثيراً تلك التي يستخدمها بعضهم » و « إحدى صور العصر » في مقدمته
لمسرحيته « كل إنسان ومزاجه » . وأحب أن أرد على ما توهمه بن جونسون ،
وعلى كل من يشاركه ذلك الوهم ثم يكتمه بسبب شهرة شيكسبير ، بالبيتين التاليين
الذين قالهما كاليبان في مسرحية « العاصفة » :

« لا تخف ، فإن الجزيرة حافلة بالأصوات :

الدندنات والنغمات الحلوة التي تسر ولا تؤذى » .

« فعبجات فوبوس » لا تقيد الملهاة كثيراً . ولكن ليس ما يدعو لأن نخاف
منها — فهي تسر ولا تؤذى . ونحن نستطيع أن نصور الملهاة داخل الجدران
الأربعة التي يعيش فيها الإنسان . ولكن إذا شاء الكاتب المسرحي أن يذكرنا
بواسطة تصوره ، بأن نمثها شيئاً في الخارج — وليكن هذا الشيء هو الذئب

أو الصقيع أو العاصفة — فليس من الضروري أن يترتب على ذلك إضعاف تأثير الملهاة وتقليل قيمتها . لقد عللت بعض الشيء اتساع أفق شيكسبير الفكاهي بالمكانة التي كان الرجل العادي في عصر إليزابث يعطيها بفطرته للإنسان في هذا العالم . ولكن جميع الكتاب في عصر إليزابث لم يكونوا متمكنين من ناصية الشعر كما كان شيكسبير وقد قلت إن تشوسر نفسه — الذي كان يعيش في عصر لم تكن تغلب عليه النظرة المادية المحدودة أكثر مما كانت تغلب على عصر شيكسبير — لم يكن واسع الأفق شامل النظر كما كان شيكسبير .

وأخيرا فإن هذه مسألة ذوق لا يمكن الحكم عليها على أساس نظري . ونحن وإن كنا مدينين بالشكر لشيكسبير لأسلوبه الفني ، إلا أننا نشعر في الوقت ذاته بأننا أحرار في أن نقدر تفاصيل بعض مسرحياته .

على أن شيكسبير عندما يستخدم الشعر الحسى ليعث الحياة في مشاهدته ويحدد معالمها ، إنما يستخدمه استخداماً يلائم الملهاة تماماً ، كما كان يفعل تشوسر من قبل أو كونيغريف من بعد . وعلى حين كان تشوسر يستخدمه غالباً في السرد القصصى كان شيكسبير وكونيغريف يستخدمانه إذا اضطر لذلك في الحوار . وكانت مهمة تشوسر في هذه الناحية أيسر . ذلك أن الجمع بين لغة الشعر واللغة العامية أصعب من الجمع بين لغة الشعر والوصف . ولكن عندما يتحدث دون بدرو عن بنديك الذي « يبدو وجهه متجهماً كشمس فبراير » فإننا قلما نلاحظ هذه الصعوبة . وذلك هو سر تفوق شيكسبير ولوديعته .

أما العنصر الرئيسى الثانى فى أسلوب شيكسبير — وهو المكنة أو البسادة الذهنية فيلائم الملهاة بنوع خاص . وهذا العنصر يقابل الأسلوب التحليلي عند تشوسر وچين أوستن . ولكن أسلوب شيكسبير فى هذا المجال أغزر معنى وأكثر إتقاناً وتألقاً . وهو فى هذا يمثل عصر إليزابث . ويتجلى هذا الأسلوب بصفة خاصة فى نجوى بنديك فى مسرحية « جمجمة ولا طحن » عندما انخدع فظن أن بياتريس تحبه :

« يبدو أنهم يشفقون على السيدة : اجل ، يبدو أن حبها قد استحوذ على كل اهتمامهم . تحبني ! إن هذا الحب يجب أن يكون متبادلاً . وقد بلغت كيف يلومونني : فهم يقولون إنني سوف أتيه فخراً إذا رأيت الحب يأتي من جانبها . ويقولون أيضاً إنها تفضل أن تموت على أن تصدر أية إشارة عن هذا الحب . إن الزواج لم يخطر لي أبداً على بال . كما يجب ألا ينم مظهرى عن الكبرياء : ألا ما أسعد أولئك الذين يسمعون عن نقائصهم فيعاملون على إصلاحها . وهم يقولون إن السيدة جميلة — وهذا صحيح ، وأنا شهيد على ذلك . وإنها فاضلة — وهذا حق ، وأنا لا أنكره . وإنها عاقلة ، فيما عدا حبها لى . والحق أن هذا ليس مما يرجح كفة عقلها ، ولا مما يزيد حماقة . فسوف أغرق حتى أذنى فى حبها . وربما كان فى ذهنى بقية من حكمة ، فلطالما هاجت الزواج : ولكن ألا تتغير شهية الإنسان ؟ فقد يحب اللحم فى شبابه ولا يستطيع أن يحتمله فى شيخوخته . وهل يخيف الإنسان من مستقبله ما يصدر عن عقله من لمحات يشع منها الذكاء ؟ إن العالم يجب أن يظل عامراً بالسكان . فعند ما قلت إنني سوف أموت عزباً ، لم أكن أظن أنني سوف أعيش حتى أتزوج .»

وقد سبق أن أشرت إلى هذا الحديث فى الفصل الثانى على أنه مثال للملهاة « الباطنية » : أى الملهاة التى تكمن فى أفكار شخصية بذاتها . وقد أكثر شيكسبير من استخدام هذه النجويات فاستطاع أن يلفت النظر إلى مثل هذه المسرحية الباطنية سواء فى ملاحيه أو مآسيه . ونستطيع أن نتبين أصل هذه النجوى فى الملهاة من الفقرة التالية من قصة جون لى^(١) المشهورة « يوفيز » حيث تعقد لوسيل العزم على أن تهجر فيلاوتس إلى يوفيز ، فتتخذ أفكارها صورة النجوى

« ولكن هى أن يوفيز يحبك وأن فيلاوتس هجرك ، فهل تظنين أن أباك سوف يمنحك حرية العيش وفق هواك ، وهل يعد جديراً أن يرث ممتلكاته

(١) يعد جون لى (١٥٥٤-١٦٠٦) أهم كتاب المسرح الفكاهيين فى انجلترا

وهو الذى يظنه غير جدير بأن يحظى بشخصك ؟ أهكذا يريد أن يزوجه من غريب ، من يونانى من رجل وضع ؟ أوه ! ولكن أنى لوالدى أن يعرف ما إذا كان غنياً أم فقيراً ، وإذا كان دخله يعادل دخله ، وإذا كان عريق النسب أم وضع الذئبة ؟ وهل يتطرق إلى أحد الشك فى نبل أصله عند ما يلمس نبل مظهره ؟ وهل نشك فى شرفه وهو الذى بلغت أمانته أقصاها ؟ وهل نحسبه مسرفاً وهو الذى لا نظير له فى رجاحة تفكيره ؟ كلا ، كلا . فإن الشجرة تعرف من ثمارها ، والذهب من ملمسه ، والإبن من أبيه . وكما أن الشمع اللين يحتفظ بأى أثر فى الختم ولا يظهر ربما بسواه ، كذلك الطفل الصغير تتطبع فيه صفات أبيه فيصورها أصدق تصوير . على أتى إذا كنت قد وثقت مرة واحدة فى حسن نية يوفىوز ، لما فكرت بهذا الوهم فى سوء نية والدى . لقد فطمتى الزمن من ندى أمى ، وخلصنى العمر من تقويم أبى . إن الأطفال لا يتعرضون لعصا والديهم ولا ينبغي عليهم أن يعملوا حساباً لقسوتهم إلا عندما يكونون فى القمط . أما أنا ، فإدمت قد تجاوزت مرحلة الرضاعة فليس لوالدى أن يفرضاً على رأياً . ليستخدم والدى أى كلام يشاء ، فإننى أسير وفق هواى — هواى يا لوسيللا ، ما رأيك فى هذا كلا ، كلا ، كان يجب أن أقول وفق حى ، ذلك أنى بعيدة عن الهوى بقدر ما أنا بعيدة عن العقل ، وقريبة من الحب قربى من الحماقة . تمسكى إذن بما عقدت للعزم عليه ، وأرى نفسك ماذا يستطيع الحب أن يفعل ، وماذا يحق له أن يفعل ، وماذا فعل حتى الآن . وإذا كنت لا أستطيع أن أخمد جذوة رغبتى بالنسيان ، إلا أتى سوف أحرکها فى رماد الحياء . وما دمت لأجرؤ على الإفصاح عن حبنى من قبيل الأدب ، فسوف أنظاھر بعدم العشق حتى توانينى الظروف وأرجو أن أسلك مسلكاً يتبين منه يوفىوز أنى صرت ملكاً له ، ويحسبني فيلاديس أنى سوف أكون له وحده . والى أضرع إلى الله أن يقيم يوفىوز هنا ، حتى يخفف عني وطأة العذاب الذى سألاقه .

ونحن قد لانستسبح شغف كتاب عصر إلزابث الزائد بالمحسنات اللفظية .

ولكن مما لاشك فيه أن النظرية البيانية أو التأنيق في التعبير كان له أهمية كبيرة في استحداث أسلوب إنجليزي فكاهي حديث : إذ نستطيع أن نلمس أثره بعد ذلك بأكثر من قرن في كتابات كونجريف . وكان تأثير جون للى على شيكسبير عظيماً ومفيداً . ولولاه لكان من المحتمل أن يقتصر إنتاج شيكسبير في فن الملهاة على ملاء من قبيل ملهاتى « ملهاة الأخطاء وكيل بكيل أو دقة بدقة » وهما الملهاتان اللتان تأثر فيها بالملهاة اللاتينية وبالقصص الإيطالية . فأما وقد تأثر بحون للى فقد أنتج لنا ملاهى من قبيل « جمعة ولاطحن » و « كما تهواه » : وتقوم نجوى بندق على نجوى لوسيللا لم يكن إلا نتيجة الوقت وثمرة المراتة . وفيما يلى مثال لنجوى قديمة أقل مرتبة : هى نجوى يرون (بطل مسرحية « خاب سعى العشاق » والذي يعد أمتع شخصيات شيكسبير الفكاهية في مسرحياته الأولى) عندما سار — كما سار بندق من قبل وفق ما تقتضيه سنة الحياة — أعنى : فى الطريق الذى يسير فيه الناس جميعاً :

« إن الملك^(١) يصطاد الغزلان ، وأنا مثله أطارد قنصتى . لقد نصبوا شركاً للغزال ، ووقعت أنا فى شرك الغرام وفى شرك عينيها السوداءين بلون القار . وهذا القار يلوثنى ، يلوثنى ؟ كلا . هذه كلمة بذئثة . مرحباً إذن بالأحزان . فهذا ما يقولون إن المغفل يقوله ، وهذا ما أقوله أنا ، فأنا المغفل إذن . ما أصدق حكمتك يا عقلى ! أقسم بربى أن هذا الحب يشبه البطل آجاكس^(٢) فى جنونه . إنه مثله يقتل الخراف ، فأنا إذن خروف . ما أصدق حكمتك مرة أخرى يا كبدى لمن أخضع للحب . فان خضعت له اشنقونى . قسماً بالله لن يذلنى الغرام . أو اه ! ما أجمل عينيها ! أقسم بهذا النور ، لولا عينيها لما أحببتها . بل لولا عينيها الاثنين

(١) الترجمة نقلاً عن الترجمة التى قامت بها الادارة الثقافية بجامعة الدول

العربية ، وكذلك بعض المقتطفات التالية . (المراجع)

(٢) آجاكس أو (أياس) Ajax بطل حرب طرواده .

لما أحببتها . وأنا لا عمل لى فى هذا العالم إلا الكذب . الكذب المصرح . نعم ، أقسم بالسما أنى عاشق ، وأن العشق علمنى نظم القوافى وعلم نفس الأحران . وهذا بعض ما نظمت من قريض وهذا بعض ما زفرت من أحزان . نعم ، إن لديها الآن إحدى أغنيائى : حماتها المهرج وأرسلها المغفل وتسلمتها سيدة الفؤاد . فالمهرج حبيبى ، والمغفل أحب إلى منه ، وسيدة فؤادى أحب إلى من الجميع . أقسمت بالدنيا وما عليها ، لست أحفل بالثلاث الأخريات أحباهن ما أصابنى . ها هو ذا رجله قادم على يحمل ورقة . أسأل الله أن ييسر له زفراته ! »

فالنكتة فى هذه القلعة أقل مستوى من نكات جون للى : إذ ليس فيها ما يعادل نصف قول للى : « أمرك جذوة الرغبة فى رماد الحياء » . إنها أقرب إلى نكتة ناش^(١) . فهى تتسم بالعامية والفجاجة - مثل نكات ناش - مما يجعلها أكثر تأثيرا من نكات جون للى . لقد كان جميع هؤلاء الكتاب مصابين بالحمى التى انتشرت فى عصر إليزابث - حمى التلاعب بالألفاظ . وكان من الأفضل (فى نهاية الأمر) أن يكونوا هـكذا . ولكن ذلك يجعلهم جميعا فى بعض الأجيال يبعثون على الملل والضجر . فنحن نستطيع أن نستغنى من كثير من الحوار الذى يدور بين شخصيات شيكسبير - حتى بين بندق وبياتريس دون أن نخسر شيئا .

وقد كان العنصر الثالث فى أسلوب شيكسبير المسرحى يتسم بطابع عصر إليزابث . أيضا ، شأنه فى ذلك شأن العنصرين الآخرين اللذين ذكرتهما من قبل . وهذا العنصر هو البلاغة المنظومة المنتفخة المسرفة (بمعناها الحسن والبدىء) التى أكثر شيكسبير من استخدامها فى ملاحيه الأولى وفى مسرحياته التاريخية . ومن شأن هذه البلاغة أنها تقف الفعل وتزيد التأثير المسرحى وذلك بالنزول بالشعر إلى مرتبة عامة تقرب موضوع المسرحية المحدد إلى الأذهان وتضفى عليه نظرة أكثر

نعمولا . وأحسن ما نعرفه من هذه الأحاديث حديث جاك^(١) الذي يبدأ بقوله :
« إنما الدنيا مسرح واسع » وحديث يورشيا^(٢) الذي تبدأ بقولها : « إن جوهر
الرحمة لا يتلف » . وكانت قدرة شيكسبير على هذه البلاغة الشعرية وزيادتها المطردة ،
عاملا هاما في نضج أسلوبه وبخاصة في الملهاة . ونستطيع أن نتبين هذا بصفة عامة
بمقارنة حديث يرون المكون من ٧٦ سطرأ في مسرحية « خاب سعى العشاق^(٣) »
بحديث يورشيا المشهور ، ثم مقارنة الحديثين بروسيرو الذي يبدأ بقوله :
« لقد انتهت الآن أفراحنا »^(٤) . وفيما يلي جانب من حديث يرون :

« إن كل فن ما خلا الحب ، يركد في العقل ،

وحين لا يجد من يمارسه يتكشف عقمه

فلا يشمر بشيء يعادل ما نبذله من جهد مضمّن في تحصيله .

أما الحب الذي تلهمنا إياه أول ما تلهم عيون الغيد ،

فإياه لا يبقى سجيننا في العقل وحده .

بل يسرى في كينونتنا المتحركة

سريان الفكر السريع في كل قوة من قوانا ،

فتتضاعف به كل قوة

وتزكو به وظائف الملكات .

فبالحب يقوى في العين إبصارها ،

(١) في المشهد السابع من الفصل الثاني من مسرحية « كما تهواه »
As You Like It

(٢) في المشهد الأول من الفصل الرابع من مسرحية « تاجر البندقية »
The Merchant of Venice

(٣) المشهد الثالث من الفصل الرابع .

(٤) المشهد الأول من الفصل الرابع .

وللعاشق عين إذا تغمست في النسر سقط كفيفا .

وبالحب يقوى في الأذن سمعها ،

وللعاشق أذن تبين أخفت الأصوات

التي تعجز عن سماعها أذن اللص الذي يرتاب في أى صوت

أذن تتجاوز في حساسيتها قرون القواقع ذات المحار

وللعاشق لسان أعذب مذاقا من خمر باخوس

وللعاشق قلب جسور كأنه هرقل يقاتل النين

ولا ينقطع عن تسلق الأشجار في الجزائر السعيدة .

أجل ! العاشق ما كركأبى المول ،

مترنم بأعذب الأغاني كأنه قيثارة أبو لول

أوتارها من شعره ، وإذا ما انطلق الحب تسبح الآلهة جميعا

فنغفو السماء على إيقاع النشيد

وما رأينا شاعرا اجتأ على أن يمسك بقلمه لينظم القرىض

حتى امتزج مداده بزفرات الغرام

وعندئذ تسحر أشعاره آذان الممجد وتعلم الطغاه كيف يكون الخشوع

هذه فلسفتى التي استقرأتها من عيون النساء :

إن عيون الغيد تتلألأ على الدوام كأنها القبس

الذى وهبه بروفيوس لبي البشر

وهي كتاب الحياة ومنبع قنأ وعلمها

الذى يكشف كل أسرارها ويحتوى كل مبادئها ويغذى كل ما فى الوجود.

لا فضل لشيء إلا بهذه العيون

فنحن نجد هنا أن الإدراك والتجربة لا يكفيان لاستيعاب طاقة الفكر والشعور . فالشاعر يحرك أجهزة الإنسان واحداً وراء الآخر ويحشد جميع الآلهة للمشاركة في جوقة الأفلاطونية ، وإن كان المتحدث نفسه (وهذا هو موضوع المسرحية) ليس جاداً تماماً ، ولكننا نجد من جهة أخرى أن فصاحة بوريشيا تتفق مع الموضوع الجدى ، بل تسير في طريق محدد .

أما بلوغه بروسبيرو التي تنطوي على خبرة أعمق من خبرة الشخصيتين الآخرين ، فإنها تجمع بين خصب الخيال الذي نجده في الشخصية الأولى وبين اقتصاد في الطاقة أكثر من ذلك الذي نجده في الشخصية الثانية .

على أن المرحلة الحامية في هذا التطور لم تتم في ملاهى شيكسبير وإنما في مسرحياته المتأخرة . فقد واجه في هذه المسرحيات — وبخاصة « هنرى الرابع » — النزعات السياسية التي تحتويها الطبيعة البشرية ، مما اضطره أن يقحم على أسلوبه — على الرغم منه تقريباً — صلابة تخلو من الرشاقة وإن كانت تزخر بالقوة . ويتضح هذا في جلاء على ما أعتقد في تلك المسرحية غير المعقولة « هنرى الخامس » في حديث مثل « مرة أخرى تنقض العهد »^(١) ، الذي بلغ من الأبتذال إلى حد أن أهمية أسلوبه قد أغفلت .

لا يوجد ما يلائم الرجل وقت السلم .
سوى السكون الذليل والخضوع المستكين .
ولسكن عند ما يدوى في آذاننا نذير الحرب .
تراه يرتدى ثوب النمر .
ويشد عضلاته ، ويستجمع قواه .
ويستحوذ الغضب الجامح على طبيعته الخيرة .

(١) المشهد الأول من الفصل الثالث .

وقد طبعَت هذه الصلابة إحدى فترات تطور شيكسبير الفكرى ، ومنحتها قوة جديدة استفادت منها ملاحية الناضجة . وأنا اضيف إلى الأمثلة التى سبق أن أوردتها ، حديثاً مشهوراً^(١) من مسرحية « كيل بكيل » التى كتبها شيكسبير عندما بلغ أسلوبه هذا النضج .

فلنكن مستعداً للموت ، ولتعرف هل تفضل الحياة
أم الموت . وليكن منطقك هكذا مع الحياة .
إذا فقدتك ، فإنما أفقد شيئاً .
لا يحرص عليه سوى الحمقى . إنك نسمة
تخضعين لكل تأثيرات السماء
التي تصنع هذا الماوى للذى طالما
تألمت فيه . إنك لست سوى خداع الموت
لذلك كما سميت إلى الحرب منه
زدت منه دنوا . وأنت لست شريفة الخصال
لأن كل منازل المعيشة التى تنزلينها
تقوم على الخسة والضعفة . وأنت لست شجاعة على الإطلاق
لأنك تخافين من الشوكة الرقيقة اللينة
التي توجد فى الحشرة الضعيفة . إن احسن ما فيك من راحة هو النوم ،
ولكنك غالباً ما تقلقينه . ومع ذلك فإنك تخافين كثيراً
من الموت الذى لا يزيد على هذا النوم . ثم إنك لست نفسك
لأنك توجدن فى آلاف الذرات
التي تنشأ من التراب . وأنت لست سعيدة

لأنك تستعين إلى الحصول على ما ليس لديك
 وتنسئ ما بين يديك . وأنت لست واثقة من نفسك
 لأن بشرتك تكتسب ألوانا غريبة
 عندما يشرق القمر . وإذا كنت غنية ، فأنت فقيرة ،
 لأن مثلك مثل الحمار الذي ينوء بحمل سبائك من الذهب ،
 فأنت تحملين ثروتك طوال الرحلة
 حتى يفرغ الموت ما تحملين . وأنت ليس لك أصدقاء
 لأنه حتى ذريتك
 وأقرب الأقربين إليك
 يلعنون النقرس ، والطفح الجلدي ، والروماتيزم ،
 لأنها لم تتمجّل نهايتك . وأنت ليس لك شباب ولا شيخوخة
 ولكن — مثلك مثل القبلولة —
 تحملين بالإثنين . لأن شبابك السعيد كله
 يصير هرما ، ويستجدي .
 الشيخوخة المحطمة . وعندما تتقدم بك السن وتصبحين ميسورة الحال
 لا يكون فيك حرارة ، ولا لك حب ، ولا صحة ، ولا جمال
 ليجعل من ثروتك متعة . ماذا بقي فيك إذن
 ليحمل اسم الحياة ؟ إن هذه الحياة
 تحمل في طياتها الموت ألف مرة ومرة : ومع ذلك فإننا نخشى الموت
 الذي يسوى بين كل هذا وذاك

والبلاغة عنصر له قيمته في الملهاة . وليس من الضروري بطبيعة الحال أن
 تكون شعرا . فقد استخدمها برناردشو بانتظام فأحدثت تأثيرا رائعا وكان ذلك
 سببا في توجيه النقد إليه . على أن ذلك النقد يحوى من الجهل والتظاهر بالعلم

أكثر مما يحوى من أسباب معقولة . والحق انه بدون هذه (الوحائد !) الكبيرة من الفكر والشعور ، قد لا تستطيع الملهاة أن تبلغ أوجها . ولست فى حاجة إلى أن أضيف أنها تحدث دائما تأثيراً مسرحياً خالصاً . فهى لا تمثل فلسفة المؤلف المستغرقة فى الفكر ، وإنما تنبعث من مزاج المتحدث أو من الموقف ذاته .

أما عنصر الذوق والإدراك الساذج البسيط فى أسلوب شيكسبير ، فقد كان شيئاً مناصلاً فى نفسه ، إذا كان دائماً يحب الشاعر الطبيعية التى يعبر عنها فى أسلوب واضح صريح . وقد استخدم مثل هذا العنصر فى ملاحيه الأولى يخفيها فى غلاف من البساطة فى شخصيات مثل بطم (« ولا هذا أيضاً . ولكن إذا كان لى من العقل ما يكفى ليخرجنى من هذه الغابة ، لكان لدى ما يكفى لينفخنى عند الحاجة ») . ولكن كما ساعد نظام مسرحياته التاريخية على نضج بلاغته ، فالظاهر أنه ساعد أيضاً على تقوية نسيج أحاديثه القصيرة . ففى مسرحيته « كما تهواه » و « الليلة الثانية عشرة » نجد أن حوار الفسكاهى اكتسب قوة جديدة دون تمييز بين الشخصيات . ويبدو أن أساوبه قد تخلص من الزخرف ، اللهم إلا إن كان ثمة سبب مسرحى يقتضيه وذلك كما فى بعض أحاديث نتشستون . وهذا هو أهمى أنواع البديهة الفكاهية المضحكة : أعنى مطابقة للأساوب لمقتضى الحال ، مع الاقتصاد التام فى الألفاظ . ويتسم حديث روزالند^(١) بالقصد الذى قلما نجد له مثيلاً فى أية مسرحية من مسرحيات شيكسبير قبل ملهاة « كما تهواه » :

فما دمت لا أحلم ، وما لم أكن نائرة .

وأنا واثقة من ذلك — فإنى يا عمى العزيز

لم يخطر لى أبداً على بال

(١) المشهد الثالث من الفصل الأول من « كما تهواه » .

أن أسىء إلى مموكم . »

ويتجلى تأثير هذا الأسلوب الواضح في النشر . فقد أعطانا بعضاً من أشهر أقوال شيكسبير الحافلة بالمعاني : مثل رد تتشستون على شجاعة روزالند (« حسناً ، هذه هي غابة آردن »)

« حقاً إننى الآن فى آردن . لقد صرت أكثر حماقة . فعندما كنت فى بيتى كنت أسعد حالا . . . » (١)

وقول جاك :

« لا أريد منك أن ترضينى ، وإنما أريد منك أن تغفى لى . . . » (٢)

ورد روزالند على جاك :

« إن تجاربك فى الحياة (نتيجة أسفارك) تبعث الحزن فى نفسك . أما أنا فأفضل أن يكون عندى مهرج يدخل المرح على نفسى من أن تكون لى خبرات تكدرنى . فما بالك بالسفر من أجل هذه الخبرات ! . . . » (٣)

وقول سيرتوبى للفوليو فى « الليلة الثانية عشرة » :

« هل تظن أنه لن يكون ثمة كعك أو جعة ، لمجرد أنك صالح تقى ؟ . . . » (٤)
وكلمات يومبى الجريئة للسيدة أوفردن فى « كيل بكيل » عندما صادفتها أيام عصيبة :

« تشجعى ! فلسوف يتظاهرون بالشفقة عليك : أنت يا من تقرحت أجفانك من البكاء من أجلهم . . » (٥)

وهكذا دواليك حتى آخر عهد شيكسبير بالكتابة ، ومن ذلك أيضاً قول

(١) المشهد الرابع من الفصل الثانى من « كما تهواه » .

(٢) المشهد الخامس من الفصل الثانى من « كما تهواه » .

(٣) المشهد الأول من الفصل الرابع من « كما تهواه » .

(٤) المشهد الثالث من الفصل الثانى من « الليلة الثانية عشرة » .

(١) المشهد الثانى من الفصل الأول من « كيل بكيل » .

أوتوليكس في « قصة الشتاء » :

« لو كان في نيتي أن أكون أميناً ، فإني أرى أن الحظ لن يقف في طريقي .
فهو يملأ في بالذهب . » (١)

ولسكننا نجده أيضاً في شعر شيكسبير المتأخر ممزوجاً مزجاً خفيفاً بجميع
عناصر أسلوبه الأخرى : (٢)

« أقسم بحق سيكورا كس أمي ، أن هذه الجزيرة ملكي .
وأنت أخذتها مني . فعندما حضرت أنت في بداية الأمر .
حاربتني وأحدثت بي إصابات كثيرة . وكنت تعطيني الماء .
وفيه ثمار التوت ، وتعلمني كيف
أسمى الشمس باسمها ،

تلك النار التي تشتعل ليل نهار . ثم دخلت قلبي
وأطلعتك على جميع خبايا الجزيرة .

الينابيع النظرة ، والمستنقعات الملحة ، والبقاع الخصبة والقاحلة .
ألا لعنة الله على ما فعلت ! »

هذه البساطة الخصبة المؤثرة على ما تبدو عليه من سهولة تعد أعلى مرتبة وصل
إليها أسلوب شيكسبير الفكاهي .

(٤)

كان أسلوب شيكسبير دائم التطور . ومن المستحيل أن نتحدث عن أسلوبه
الفكاهي كشيء منفصل عن أسلوبه المفجع . فنحن نستطيع أن نشير إلى أن هذا
العنصر أو ذاك أكثر ملاءمة للعلهاة أو للمأساة ، دون أن يقتصر أحد العنصرين
على أحد النوعين بالذات . أما أسلوب كونجريف فيعد أساساً أسلوباً فكاهياً .

(٢) المشهد الرابع من الفصل الرابع من « قصة الشتاء » .

(٣) المشهد الثاني من الفصل الأول .

وقد رأينا في مستهل هذا الفصل كيف يسهل علينا أن نلجأ إلى كتاباته لنختار نماذج من التصوير المضحك والإيقاع الفكاهي .

ومن حسن حظ كونجريف أن المجتمع الذي كان يكتب له وعنه كان مجتمعاً يزخر بأصحاب النكتة والنادرة الحلوة . فقد اعتادت آذانه أن تنصت إلى الأحاديث التي تنبض بالحياة والتي يشع منها الذكاء . وكان أقل مستوى من حديث المثقفين أعلى مما هو بيننا الآن ، بل إن ذلك كان سبباً في وجوب التمييز بين الفث والسمين مما يقال . ولعل كونجريف استفاد أيضاً من انتمائه إلى عهد أقل اضطراباً وخطراً من عهد عودة الملكية . فقد كان معاصراً لسويفت وبوب واديسون . واعتقد أننا نستطيع أن نتبين في مسرحياته أفقا أفسح من ذلك الذي نجده في مسرحيات وتشيرلي أو إترديج أو درايدن . ولكن مهما تكن المزايا التي نتجت عن حسن حظ ، فهي لا يمكن أن تفسر تفوقه الذي لا يبارى على جميع كتاب المسرح في عصره . فهو تفوق في الأسلوب ، وتفوق في حضور بديهة خاصة به تختلف عن حضور بديهة أقرب منافسيه إترديج ، ثم تفوق في الذكاء الذي يميل إلى النقد والإدراك السريع للناتج .

يقول ميردث إن مسرحية سنة الحياة^(١) The way of the world « ليس بها فكرة سوى تلك الفكرة القديمة المبتذلة ، وهي أن العالم يمضي في طريقه » ، وكأنه غير قادر على أن يرى في المسرحية أكثر من عنوانها الذي لم يفهمه . فهو مثل قديم ، على الأقل قدم « قصة الورد »

« كل العالم يمضي في هذا الطريق

والحب يضل الجميع عن الطريق . »

وما دام ميردث نفسه مولع بهذه الفكرة ، فإنه لم يكن ليسمياها مبتذلة لو أنه

(١) تأليف كونجريف .

فهم معنى المثل . على أن من الثابت أن مسرحيات كونجريف تحوى من التفكير أكثر مما تحوى من الفلسفة ، وأنها من النوع العاطفى والجمالى وليست من النوع النظرى الذى يسير وفق قواعد معينة مثل مسرحيات بن جونسون .

كان كونجريف رجلاً متأثراً لا يرضيه شئ فى الوجود كما كان طيب القلب فى وقت واحد : لقد كان مزيحاً نادراً يبشر بالخير للعامة . ونحن نجد نفس هذا المزيج لدى تشوسر وچين اوستن . فهؤلاء الثلاثة جميعاً طيبو للقلب — تلك الطيبة الحقيقية التى تستطيع أن تكره ما هو كرهه بكل ما أوتيت من قوة . وكان كونجريف يكره الحبث : الحبث المتأصل الأنانى الذى نجده فى شخصية فينول ، وكذلك الحبث السطحي الذى نجده فى شخصية وتوود . ويتضح لنا هذا من أسلوبه فى الحوار : فى المشهد التالى على سبيل المثال :

فينول : إتنى مسرور لنجاحك يا ميراييل . إنك تبدو سعيداً .

ميراييل : أجل ، فقد كنت مشغولاً بمسألة تبعث على الفرح . ولكن الوقت لم يحن بعد للكشف عنها . وأنا سعيد لأن الليلة ليست من الليالى المخصصة لتدبير المؤامرات . وإبنى لأعجب لك يا فينول ، وأنت الرجل المتزوج الذى يجب أن يكون من أجل ذلك شخصاً حذراً ، كيف تسمح لزوجتك أن تنخرط فى سلك هذه الجماعة ؟

فينول : الحق أتنى لأشعر بغيرة . ثم إن معظم الأعضاء من النساء والأقارب أما الرجال ، فهم أتفه من أن تنسج حولهم الفضائح .

ميراييل : أما أنا فأخالفك فى رأى . فكلما زادت تفاهة المفتون ، كلما كثرت الفضائح حوله . فالمرأة غير الغبية يمكن أن يكون لديها سبب واحد فقط لتكوين علاقة مع رجل غبى .

فينول : وهل تشعر أنت بالغيرة كلما رأيت وتوود يتوود إلى ميلامانت ؟
 ميراييل إذا لم أكن أغار من شخصنا فأننى أغار من عقلها .
 فينول : إنك تخطيء في حقها . فلكى تعطيتها حقها يجب أن تقول إنها
 تتمتع ببيديها حاضرة

ميراييل : إن لها من الجمال ما يكفى لأن يجعل أى رجل يظن ذلك ، ومن
 الرضا ما يكفى لأن يجعلها لا تعارض من يقول لها ذلك .
 فينول : بصفتك عشيقاً عاطفياً، أعتقد أنك رجل تدقق كثيراً — بعض الشيء —
 فى نقائص عشيقتك .

ميراييل : وبصفتى أدقق كثيراً أيضاً ، فأنا عاشق عاطفى أكثر مما يجب . فأنا
 أحبها رغم أخطائها ، بل أحبها من أجل أخطائها . فما فاتها طبيعة ، أو متكلفة
 بمهارة إلى حد أنها تلائم تماماً . وذلك التصنع الذى لو صدر عن امرأة أخرى
 لجعلها بغیضة ، إنما يزيد لها هي فتنة . ولا أخفى عليك يا فينول إنها عاملتني ذات مرة
 بتلك العجرفة ، قانتقمت لنفسى بأن حلتها و « غربلتها » وفصلت عنها نقائصها ، ثم
 درست هذه النقائص وحفظتها عن ظهر قلب . وكانت قائمة النقائص من الطول بحيث
 لم أفقد الأمل فى أن أمقتها يوماً من كل قلبى : ومن أجل ذلك رحت أفكر فى تلك
 النقائص ، إلى حد أن إزواجها لى راح يقل فى النهاية ساعة بعد ساعة — على عكس
 ما كنت أفصد وأنوقع . وبعد بضعة أيام صار من المألوف بالنسبة لى أن أتذكرها
 دون أن أسخط عليها . فقد اعتدت عليها كما اعتدت على عيوبى أنا . وأغلب الظن
 أننى بعد قليل سوف أحبها هى أيضاً .

فينول : تزوجها ، أجل تزوجها . تعود أيضاً على مفاتها نصف ما تعودت على
 نقائصها ، وأقسم لك أنك سوف تعود إلى صوابك مرة أخرى .

ميراييل : أنظن هذا ؟

فينول أجل ، أجل إننى مجرب : فعندى زوجة ، وما إلى ذلك .

لقد بدأت بطبيعة كونجريف الخيرة أولاً لأنها كانت الصفة التي أثرت في معاصريه أكثر مما أثر فيهم غيرها ، والتي لم تدل ما تستحقه من العناية في زمننا الحاضر . وتوضح أهمية هذه النقطة عندما نعلم أن الطبيعة الخيرة لا غنى عنها في الوقع للأسلوب الفكاهي ، فبدونها تنحدر الملهاة إلى التهكم ، كما أن بها يستطيع الكاتب التهكم أن يسمو إلى مستوى الملهاة . على أن أهم خصائص أسلوب كونجريف ليست الطبيعة الخيرة بقدر ما هي المرح والابتهاج . فقد كان شاباً صغيراً عندما كتب مسرحياته . فن الطبيعي تماماً أن تخلو من احترام الكبار . ويتخلل هذا في المشهد التالي من مسرحية « الحب للحب » ، حيث تمزح انجيليكا مع عمها ومرييته ابنة عمها وصف كونجريف فورسايت في بيان « شخصيات الرواية » بأنه « شخص عجوز ، أحمق ، متبرم ، واثق من نفسه ، يؤمن بالخرافات ، ويتظاهر بفهم علوم التنجيم ، وقراءة الكف ، والفراسة ، والفال ، والأحلام ، الخ ... » (١)

انجيليكا : هل ستعيرني عربتك ، أم أمضي في ... أجل ، سوف أعلن كيف تنبأت بقدم البابوية ، لجرد ان الخادم وضع « ملاعق الرسل » في غير مكانها وظن أنها فقدت . وهكذا ضاع الدين والطعام جميعاً . فأنا في الحقيقة ياعمى أتهمك بالسحر .

فورسايت : يالك من سليطة اللسان ! أرايتم أبدا مثل هذه الصبية المثيرة القابلة للحياء ؟

المريية : رحماك اللهم ، انظروا كيف تتحدث !

انجيليكا : أجل ، فأنا أستطيع أن أقسم أن ثمة أشياء غير مشروعة تتم في منتصف الليل بينك وبين هذه المريية العجوز ...

المريية : معاذ الله — أشياء غير مشروعة تتم معي أنا ؟ — يا إلهي ، فإذا بوسعي أن أفعل ؟ — أنا اقترف عملاً غير مشروع مع سيدي المبعجل — ماذا ؟ هل سمعتم

(١) المشهد الثالث من الفصل الثاني من مسرحية « الحب للحب »

ابدا مثل هذا القول ؟ هل فعلت لك أبدا أى شئ فى أتماء الليل يا سيدى سوى أن ادقء فراشك ، و « أشمر لك أكمامك ، وأضع بجوارك الشمعة وعلبة الطباق والمبولة ثم أدلك باطن قدميك بين الحين والحين ؟ يا إلهى ، أنا ! —

أنجيليكا : أجل ، لقد رأيتهما معا ذات ليلة من ثقب باب المخدع . وكنتما مثل شاؤول^(١) وساحرة « إندور » ، تدبران وتآمران ، وتكتبان أسماء الخدم المساكين الأبرياء بالدم ، بسبب مبشرة جوز طيب صغيرة كانت قد نسيتهما فى قدح المشروب المقوى — بل أعرف ما هو أسوأ من هذا إذا كان لى أن اتكلم .

فورسايت : إننى أتحداك أيتها الفاجرة . ولكننى لن انسى لك هذا وسوف أنتقم منك أيتها الأفعى . سوف أقف لك بالمرصاد . إن ثروتك فى يدك ، ولكننى سأجد وسيلة أجعل بها عشيقك السفيفه المسرف قائلتين يدفع ثمن هذا كله . أجل ، سوف أفعل هذا .

أنجيليكا : هل ستفعل هذا حقا ؟ إننى لا أعبا . ولكن « أوك » كله سينكشف حينئذ أيتها المريية . إننى أستطيع أن أقيم الدليل على أن لك حلمة ندى صناعية كبيرة تحت ذراعك اليسر ، وأن له مثلها ، وأنكما تتبادلان إرضاع شيطان صغير فى صورة قطة . إننى أستطيع إقامة الدليل على كل منكما بدوره .

المريية : حلمة ندى ، حلمة ندى ؟... أنا لى حلمة ندى صناعية ! يا له من كذب وافتراء . إلمسى هنا إلمسى لترى إن كان يوجد ما يختلف عما لدى أية مسيحية أخرى (تبكى) .

فهذا المشهد ليس مشهدا خبيثا ، ولكنه مشهد قاس . ذلك أن كونه جريفا كان قد بدأ يفرق فى هذه المسرحية بين بطء الفهم ، والحماسة ، والحبث : وحتى إذا لم يكن قد أدرك الفرق بينهما فإنه كان يظل كاتباً مسرحياً ممتعاً ، وإن لم يكن كاتباً

(١) أول ملك على اليهود .

عظيما . وقد نجح كونهجريف في إدراك ذلك الفرق في تصويره لشخصيات ليدى وشفورت وسيرولفول وتوود في مسرحية « سنة الحياة » — فكل من هاتين الشخصيتين الفكاهيتين تنال ما تستحقه من التقدير .

وثمة مرج من لون آخر في المحادثات التي تدور بين ميراييل ومسز ميلامانت : مرج في الصدام الذي يقع بين صديقين مختافى المزاج ومن جنسين مختلفين ، في تلك المعركة المنكافئة التي تبلغ الذروة من الفكاهة^(١).

مسز ميلامانت : ميراييل ، هل غضبت الليلة الماضية ؟ أوه ، وخرجت ، أظن أنني غاضبة الآن لذلك — كلا ، أظن أنني مسرورة الآن لذلك — فانا أعتقد أنني أحدثت لك شيئاً من الألم .

ميراييل : وهل يرضيك هذا ؟

مسز ميلامانت : للغاية . فانا أحب إحداث الألم للناس .

ميراييل : إنك تتظاهرين بقسوة ليس في طبيعتك . أما غرورك الحقيقي فيمكن في قدرتك على إرضاء الآخرين .

مسز ميلامانت : أوه ، عفواً — إنما قوة المرء في قسوته ، فإذا تخلى عن قسوته زایلته قوته . وإذا فارقته قوته فإنني أعتقد أنه يصير هرمأً وقبيحاً .

ميراييل : هذا صحيح ، إنك تسمحين لقسوتك بتحطيم سبب قوتك ... بهدم عشيقك — وعندئذ فلشد ما تصبحين شيئاً مختالاً ضائعاً ! أجل ، هذا صحيح : فإنك تفقدين فننتك عندما تفقدين عشيقك ، فسوف يذوى جمالك في الحال : فالجمال هبة من العاشق . إنه هو الذي يمنحك مفاتنك — وما مرآتك إلا غش وخداع . فالقبيحات والمسنيات اللاني تكدر صفوهن المرآة ، يستطيع الثناء أن يغرهن ويكتشف فيهن جمالا : فالثناء يعكس المديح ولا يعكس الوجه .

(١) المشهد الناني من الفصل الناني من « سنة الحياة » .

مسز ميلامانت : يا لغرور هؤلاء الرجال ! هل سمعته يافينول ؟ « إذا لم يمتدحونا
فلسنا جيالات » ! يجب أن تعلم أنهم لا يستطيعون أن يمتدحوا امرأة إذا لم تكن جميلة.
« الجمال هبة من العاشق » — ومن عسى أن يكون العاشق يا سيدى حتى يكون فى
وسعه أن يهب ؟ إن المرء ليستحدث لنفسه عشاقاً بسرعة كيفما يشاء ، وهم يعيشون
طالما شاء ، ويموتون عندما لا يشاء : وعندئذ يستطيع إن أراد أن يستحدث
المزيد منهم .

وتوود : هذا جميل وأيم الحق ، فقد جعلت من يعشق يا سيدتى كمن يتزوج
بطريق القرعة !

مسز ميلامانت : والمرأة ليست مدينة بمجالها إلى عاشقها إلا بقدر ما يكون المرء
مديناً بحضور بديته إلى الصدى : فكلهما لا يفعلان أكثر من أن ينقلا مظهرنا
وقولنا . إنهما شيئان مختلفان أجوفان إذا لزنا الصمت أو لم يرنا أحد .

ميراييل : ومع ذلك ، فأنتن مدينت باعظم متع حياتكن إلى هذين الشئين
المختلفين الأجوفين .

مسز ميلامانت : وكيف كان ذلك ؟

ميراييل : ذلك أنكن مدينت إلى العشاق بمتعة سماع الثناء على أنفسكن، وإلى
الصدى بمتعة سماع أنفسكن تتحدثن .

وقد أجاد ميردث وصف الطابع الظاهرى لأسلوب كونجريف بقوله (١) :
« لقد جمع فى حوارهِ بين الأسلوب الرفيع والأسلوب الطبيعى . فهو دقيق وذلق

(١) فى كتابه « مقال عن فكرة الملهاة »

Essay on the Idea of Comedy (1877)

اللسان في آت واحد . « كما أبرز الأستاذ دوبريه (١) الجمال الشعري في أسلوب كونجريف وأورد كثيراً من الشواهد على ذلك . فأسلوب كونجريف ليس مجرد أسلوب متألق ، وإنما هو أسلوب معبر في تآلق وذو جمال موسيقى . والمثال الذي أوثره على غيره هو ذلك المثال البالغ القصر الذي أوردته في صفحة 66 : فالصورة والصفتان (« صارم » و « جامد ») لا يسمو إليهما إلا أرفع خيال شاعري : إن تشوسر وشيكسبير لم يكتبتا أروع من هذا .

ويجب أن أؤكد بنوع خاص إحدى صفات كونجريف التي طالما أسىء فهمها . فقد قال البعض عن حواراته إنه حوار مطري وجد مصقول ، ورشيق ، وذو وقع جميل على الأذن إلى أقصى حد ، ولكنه يجلو من القوة الطبيعية الخام التي لا غنى عنها في المسرح . فهم يزعمون أن أي ملهاة لكونجريف تعد سلسلة من الحوار أكثر مما تعد مسرحية . غير أن هذا النقد أخذ يقل منذ أن قام سير نيجل بلايفير (٢) بإحياء مسرحيتي « سنة الحياة » و « العزب المعجوز » إذ أثبتت التجارب أن أسلوب كونجريف لا يصاح لأن تتحدث به فحسب ، بل لأن نضعه في أفواه الممثلين أيضاً .

وكان كونجريف كاتباً جريئاً ، مبدعاً ، يستخف بقواعد الفن المسرحي التي كان كتاب المسرح يعلقون عليها أهمية كبرى في أواخر القرن السابع عشر . فقد أكثر من استخدام النجوى بشخصيته ومن الأحاديث الجانبية . وعلى الرغم من أن مناظر مسرحياته كانت دائماً (على العكس من مسرحيات شيكسبير) مأخوذة من الحياة الواقعية ، كما كانت شخصياته تصور العصر الذي كان يعيش فيه ، إلا أنه كان يسمح لنفسه بأن يعالجها بروح يسودها الخيال ، كما يتبين في ذلك المشهد الذي ينخلع فيه سير ولفول وتوود حذاءه في غرفة الصالون (٣) ، أو ذلك المشهد الذي

(١) في كتابه « الملهاة في عصر عودة الملكية »

Bonamy Dobrée : Restoration Comedy (1924)

(٢) ممثل ومخرج مسرحي انجليزي مشهور (١٨٧٤-١٩٣٤) .

(٣) الفصل الثالث من مسرحية « سنة الحياة » .

أقتبسته من مسرحية «الحب للحب» . فليس في مسرحيات كونجريف ذلك العنف الفج المتصلب الذي نجده في مسرحيات معاصره الأقدم منه ويتشرى الذي كان إحساسه بالمسرح أفضل في نواح كثيرة من إحساس كونجريف . فالتأثير الدرامى الذى تحدثه مسرحيات كونجريف ينبعث من نسيج المسرحية ذاته وتتميز لهجة كل شخصية من الأخرى بدرجات بارعة من الإيقاع ومن الاصطلاحات اللغوية غير أن كونجريف لم يتقن هذا في مسرحية «العرب العجوز» كما أتقنه في مسرحياته الأخيرة عندما نضجت خبرته . وهذا أمر طبيعى ، حيث أنه في هذه المسرحية لم يخلق شخصيات أو مناظر جديدة ، وإنما اعتمد على الأنماط والمواقف القديمة المعروفة . كذلك كان شديد الولع بأسلوبه الخاص : وهذه وإن كانت من الأعراض السليمة في الكاتب الناشئ ، إلا أنها مع ذلك تعد من قبيل الخطأ . كما أنه أسرف كثيراً في استخدام الاستعارات والتشبيهات (الرائعة حقاً) التى استخدمها بعد ذلك كوسيلته الأولى للتعبير ، بل إنه استخدمها في هذه المسرحية لأشياء إلا لإحداث التأثير الممتع . ذلك أنه لم يكن قد تعلم بعد تلك القيود التى ينبغى على الكاتب المسرحى أن يتعلمها ، والتى تجعله يضع الكلمات الصحيحة فى أفواه شخصياته المختلفة . وكان حضور بديته يسفه إلى حد أنه لم يكن يستطيع مقاومة ذلك الإغراء الذى يدفعه إلى أن يجعل حتى شخصياته الفنية حاضرة البديهة ، كما فى الإجابة التالية ^(١) التى يدلى بها سير جوزيف ويتول إلى شاربر :

شاربر : ... ليست النقود سوى قذارة يا سير جوزيف ... مجرد قذارة

سير جوزيف : ولكننى أقر بأنها قذارة نفضت يدي منها فى الوقت الحاضر ...

فهذه إجابة بارعة ، ولكنها أرقى من المستوى الذى يستطيع أن يصل إليه سير جوزيف . ولكن حتى فى هذه المسرحية نجد الشخصيات تبدو غير مألوفة تماماً ،

(١) الفصل الثانى من مسرحية «العزب العجوز» The Old Bachelor

على الرغم من أنها قد تكون طبيعية في تصورنا لها .

وأهم ما تفوق فيه كونجريف (شأنه في ذلك شأن شيكسبير) هو استخدام الأحاديث التي تبلور الشخصيات في صورة مصغرة . وكانت هذه حيلة ، أو موهبة ، استخدمها كونجريف منذ البداية . وتكاد هذه الأحاديث تبلغ غاية نضجها في « العزب العجوز » وفي « سنة الحياة » . ومن هذه الأحاديث حديث ليدي بلايانت في مسرحية « المنافق » وهو الحديث الذي أوردناه في صفحة 66 ، وحديث ميرابيل « وبصفتي أدقق كثيراً أيضاً ، فأنا عاشق عاطفي أكثر مما يجب » (انظر صفحة 99) ، ثم حديث سرجوزيف ويتول WittoI الذي يتكلم هذه المرة باسمه وليس باسم كونجريف (١) .

« المعنى ، والحناجر ، والأحزمة ، وشفرات الخلاقة ، وأغمدة السيوف ... تلك هي مقدمات الرجل المذهب الحق ! كيف عساني أرد له ما يتلاءم مع عظمة فضله — لقد كان عندي شهر جميل يفي بهذا الغرض ، لو لم يفرغني ويطرده من ذاكرتي . — سيدي ، إنني أطلب عفوك بكل خضوع على ما بدر مني من إهمال وإنكار للجميل . وأنا إذ أعتمد تماماً يا سيدي على فيض جودك ، إنما آمل أن يكون هذا الجود كالطوفان الذي يفرق تماماً ذكرى خطئي ، ويتركني طافياً أمام ناظريك ، أتثبت بقوارب الندم التي أرجو أن تعينني مرة أخرى على أن أصبح في فيض جودك وكرمك . »

وفيما يلي صورة من سیرسامبسون ليجاند، الأب العاجز المستبد في مسرحية « الحب للحب » (٢) .

فالنتين : أود أن تعتذر لي عن وحشتك ومعاملتك الشاذة .

سیر سامبسون : اعتذر ؟ يا للوقاحة ! لماذا يا سيدي ، أليس لي أن أفعل.

(١) الفصل الثاني من مسرحية « العزب العجوز » The Old Bachelor

(٢) الفصل الثاني .

ما اشاء ؟ أأست عبداً الى ؟ ألم أنجيك ؟ ثم ... ألم يكن فى مقدورى أن أنجيك أو لا أنجيك ؟ ومن عسى أن تكون ؟ ومن أين أتيت ؟ ومن أحضرك إلى هذا العالم ؟ كيف جئت إلى هنا يا سيدى ؟ أجل هنا ، لكى تقف على هاتين الساقين وتبدو منتصباً بهذا الوجه الوقح ؟ أجب على هذا . هل جئت متطوعاً إلى هذا العالم ؟ أم إننى — بما أوتيت من سلطة أبوية مشروعة — قد دفعتك إليه ؟

ويكاد أى حديث من احاديث ليدى وشفورت ان يصلح لأن يكشف فى جلاء عن سذاجتها التى تثير الشفقة . وكلنا يعرف المواصف الكلامية التى صدرت عنها فى « مخدع بلينجزجيت » والتى من أفضل الأمثلة عليها ما يلى .

« كيف عسانى أستقبله ؟ وأية صورة ساطعها فى قلبه ؟ فإن أول انطباع له أهمية كبرى . هل سأجلس ؟ — كلا . لن أجلس . سوف أمشى . أجل ، سوف أمشى من الباب حتى المدخل ، ثم أستدير نحوه تماماً — كلا ، فإن ذلك سيكون مفاجئاً أكثر مما يجب : سوف أرقد — سوف أستقبله فى غرفة ملابسى الصغيرة حيث توجد أريكة أضطجع عليها . أجل ، أجل ، سأعطيه أول انطباع عنى وأنا فوق الأريكة — لن أرقد ، وإنما سأتكاسل وأنسى على منكبى . سأجعل إحدى قدمى تتدلى وتهتز وأنا مستغرقة فى التأمل ، نعم — وبمجرد أن يظهر ، سأبدى الفزع ... أجل ... سأبدى الفزع وأنصنع الدهشة ، ثم أقف لأستقبله فى اضطراب قليل — أوه ، ليس أبعث على الإغراء من استقبال زائر وقد تملكنى الارتباك وأنا أغادر الفراش . إنه يظهر مفاتن الساق ، ويضفى على الوجه حمرة واختلاجات منقطعة النظير ... » (١)

وأخيراً نسوق المثال التالى من مسرحية « سنة الحياة » أيضاً (٢) .

(١) الفصل الرابع من مسرحية « سنة الحياة » .

لوليم كونجريف .

(٢) من مسرحية « المنافق »

وتوود : على رسالك ، ها هو ذا خبثك يتكشف وتسمى إلى إثارة الجدل .
 إن بقيولانت صديق وزميل وفي للغاية — زميل مليح حقاً ، وقد أوتى من العلم
 أقله — والحق أنه على قدر لا بأس به من نوع غريب من الذكاء الهزيل : كلا ،
 يجب أن أوفيه حقه . فأنا صديقه ، ولن أخطيء في حقه . — على أنه لو كان لديه
 أى تمييز ، لما كان محتقراً إلى هذا الحد . فلتهدأ ، ولا تنتقص من
 قدر صديقي .

الفصل الخامس

الشخصيات وعقدة الرواية

(١)

لقد تأثرت الآراء التي تدور حول قيمة الملهاة بفن كتاب معين إلى حد كبير .
فما دامت ملاهى شيكسبير تكاد كلها تنتهى بالزواج ، فإن الاعتقاد السائد أن هدف
الملهاة هو تشجيع روح التفاؤل ، أو على الأقل بحث المرح . وليس شيكسبير هو
الذى ابتدع تقليد إنهاء المسرحية بالزواج . غير أن الفكرة العامة عن الملهاة في
انجلترا تقوم بلا شك على استجابة عاطفية لمسرحيات « كاتيهواه » و « كل ما ينتهى
بخير فهو خير » و « العاصفة » وغيرها من مسرحيات شيكسبير . وهذا مثال
واحد فحسب على أننا نميل إلى تقدير الأعمال القصصية بطريقة آلية أكثر من
تقديرنا للأشعار الغنائية مثلاً .

فالقصيدة الغنائية تكون قصيرة عادة ، ولا يخفى أنها أكثر وضوحاً فيما تنقله
لنا من معان . ونحن في العادة نكون فكرة عن موضوعها حتى بعد قراءتها مرة
واحدة . أما التمثيلية أو الرواية فأكثر طولاً وأقل وضوحاً فيما تحملان من معنى .
والقراء ذوو الإمام البسيط بفن القصة يتعودون بسهولة الحكم عليها على ضوء
بعض الاختبارات أو المقاييس التحليلية البسيطة . وتلقى هذه العادة تشجيعاً بين
النقاد الذين يستخدمون نفس المقاييس والاختبارات أحياناً بطريقة علمية بعض
الشيء ، وأحياناً أخرى بطريقة لا تخلو من التعنت . والاختبارات والمقاييس
التحليلية لها قيمتها ، بل هي ضرورية أيضاً ، ولكن عندما نفهم أصلها وأصول
تطبيقها .

إن فسكرتنا عن عقدة المسرحية وعن الشخصية بوصفهما عنصرين لهما كيانهما المستقل من عناصر القصة فكرة مستمدة من كتاب « فن الشعر » لأرسطو : ولكن كتاب « فن الشعر » رسالة تعالج المأساة^(١) ، وليس مما يؤمن جانبه أن نزع أن أرسطو كان يقصد بهذه القواعد العامة الملهمة أيضا . فقد كان فيلسوفاً غائياً^(٢) . إذ كان يسأل نفسه دائماً عند ما يبحث أى شيء : « ما الغاية منه ؟ » ولكنه كان فى نفس الوقت شغوفاً بالتحليل ، وكانت لديه نزعة خطيرة بعض الشيء تدفعه إلى أن « يشرح » الأشياء إلى أجزائها : وأعنى بكونها « خطيرة » أنها خطيرة بالنسبة لأى قارئ لم يسبق له فهم الموضوع تماماً كما فهمه أرسطو . كذلك لم يكن أرسطو أقل من غيره من النقاد تأكيذاً لأهمية الوحدة فى العمل الفنى . وأخيراً ، فإن أرسطو عند ما وضع قواعده العامة إنما كان يعالج المأساة اليونانية التى تدق على أفهام الكثيرين من القراء المحدثين ، والتى تختلف تماماً عن القصة الحديثة سواء فى مادتها الموضوعية أو فى وظيفتها . وعلى ذلك فإن كتاب « فن الشعر » يعد ذا قيمة كبيرة للنقاد الحديث ، ولكن كنقطة بداية لا أكثر ولا أقل .

والفقرة التى تعد أصل الفحص التحليلي للأعمال الروائية تقع فى الفصل السادس من كتاب « فن الشعر » . وأنا أترجمها كما يلى^(٣) :

« ومادامت القصة (فى المسرحية) تؤلف لتمثل ، فبالضرورة يكون « المنظر » أحد عناصر المأساة . ومن العناصر الأخرى « النشيد أو الموسيقى » و « اللغة أو

(١) أفرد أرسطو الجانب الأكبر من كتابه « فن الشعر » لمعالجة المأساة ، وإن كان ثمة دليل على أن الكتاب بصورته الراهنة لم يكتمل . على أننا نكون أقرب إلى الصواب إن قلنا إن الكتاب يعالج القصة . ذلك أن كلمتى *poesis* و *poetike* لم تكونا تعنيان تماماً عند أرسطو ما تعنيه لنا الآن كلمة *poetry*

(٢) الفلسفة الغائية هى فلسفة البحث عن غايات الطبيعة .

(٣) عن الأصل اليونانى .

المقولة : لأن هذه هي الوسائل التي تتأدى بها التمثيلية . وأنا أقصد « باللغة أو المقولة » مجرد كلمات التمثيلية . أما « الموسيقى أو النشيد » فكل شخص يعرف ما يعنيه . وما دام أن المسادة الموضوعية للتمثيلية هي قصة من القصص ، وألا بد لهذه القصة من أشخاص يشتركون فيها وأن هؤلاء الأشخاص تتحدد شخصيتهم على ضوء أخلاقهم وأفكارهم (لأن هذين هما العاملان اللذان نضعهما نصب أعيننا عندما نحدد ماهية أعمالهم) ، فإنه يترتب على ذلك أن يكون هناك دافعان طبيعيان للقصة هما : الأفكار والأخلاق ، وأن يكون نجاح جميع الشخصيات أو فشلها راجع إلى هذين العاملين . أما « الخرافة » فهي إبراز القصة أو عرضها (!) وأنا أعني بالخرافة تأليف الفعل أو تركيبه . أما « الشخصية » فأقصد بها العامل الذي يحدد أي نوع من الناس هم أوائك الذين يشتركون في القصة . وأما « الأفكار » فتبدو في الطريقة كلها التي يعبرون بها عن أنفسهم عندما يقررون شيئاً أو يدلون برأى . وعلى هذا يكون ثمة بالضرورة ستة عناصر في كل مأساة ، وهي التي تجعل لها صبغتها الخاصة . هذه العناصر هي : الخرافة ، والشخصية (الأخلاق) والفكر ، والمنظر ، واللغة (أو المقولة) ، والموسيقى (أو النشيد) . والعناصر الثلاثة الأولى هي المسادة الموضوعية للفن ، والعنصر الرابع هو طريقة عرضه ، والخامس والسادس هما الوسيلة التي يتم بها أدائه . ولا يوجد أي عنصر آخر في المأساة خلاف هذه العناصر . ^(١)

(١) يذكر المؤلف أنه ترجم هذه الفقرة عن الأصل اليوناني ، ولهذا نثبت الترجمة التي أوردها الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه الثمين : « فن الشعر » (لأرسطو) اتماماً للفائدة . . . ونلفت النظر إلى أن المؤلف أصر على ترجمة كلمة المحاكاة بـ « القصة » ، فأحدث هذا شيئاً من القلق في النص :

« ولما كانت المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون ، فبالضرورة يمكن أن نعد من بين أجزاء المأساة : المنظر المسرحي ، ثم النشيد (الموسيقى) ، والمقولة . — فإن هذه هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة ؛ وأعني بـ « المقولة » تركيب الأوزان نفسه ، وأما النشيد ، فله معنى واضح تماماً .

ويعنى أرسطو فيبرهن على أن «مجموعة الأحداث» هي أهم عنصر في فن المأساة، فيقول : والذي يحصل — أعنى الخرافة — هو نهاية المأساة ونهاية أى شىء هو أهم ما يعنى الناس من هذا الشىء وهو يجيب على سؤال لسائل : ما الغاية من المأساة ؟ بقوله إنها «هي الخرافة» . اما العناصر الأخرى في فن المأساة ، فأهمها عند أرسطو هو رسم الشخصيات .

والكلمة اليونانية التي ترجمتها بكلمة خرافة أو fable هي mythos ، وهي كلمة يدولى دائماً أن ترجمتها بكلمة plot ترجمة غير دقيقة . صحيح أن أرسطو يعرف mythos في المأساة بأنها «تركيب الفعل» ، وهذا تعريف يقرب تماماً مما نفهمه عادة من كلمة plot ، وأن كلمة خرافة fable (وهي الكلمة التي ظل النقاد الأقدم عهداً يستخدمونها حتى القرن الثامن عشر) لا توحى لأول وهلة بهذا المعنى ، ولكن هناك مغزى بسيط جداً يمكن في أن المأساة الإغريقية لم توجد إلا من أجل الأسطورة myth أو الخرافة . فقد كانت هذه المآسى — إلا فيما ندر — تهتم

« ومن ناحية أخرى ، لما كان الأمر محاكاة ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة (لأن الأفعال الإنسانية تتميز بهذه الفوارق) فان نمة علتين طبيعيتين تحددان الأفعال ، وأعنى بهما : الفكر والخلق ؛ والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق ؛ والخرافة هي محاكاة الفعل ، لأننى أعنى بـ «الخرافة» تركيب الأفعال المنجزة ؛ وأعنى بـ «الخلق» ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون انهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات ؛ وأعنى بـ «الفكر» كل ما يقوله الأشخاص لانبات شىء أو التصريح بما يقررون » .

واذن ففي المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هي ماهي ، وهي : الخرافة ، والأخلاق ، والمقولة ، والفكر ، والمنظر المسرحي ، والنشيد . وذلك لأن وسائل المحاكاة تتضمن جزئين من هذه الأجزاء الستة ، وطريقة المحاكاة تتضمن جزءاً واحداً ، وموضوع المحاكاة يتضمن ثلاثة أجزاء ، ولا شىء غير ذلك . وان شعراء جميعاً قد استخدموا هذه الأجزاء ، لأن جميع المآسى تتضمن : جهازاً مسرحياً ، وأخلاقاً ، وخرافة ، ومقولة ، ونشيداً وفكراً . (المترجم)

بذلك القصص الخرافية العظيمة التي تحتوى عليها الأساطير اليونانية القديمة : تلك الأساطير التي تشبه القصص العبرية من أمثال قصص إبراهيم وموسى وشمشون وامرأة أخاب الشريرة . وفي الأساطير التي من هذا النوع — حتى عندما تكون ذات مغزى أو عظة — نجد أن قوى البشر تخضع للقوة الإلهية : فالقصة إنما توجد من أجل ما يحدث أكثر مما توجد لدراسة نفسية الإنسان . صحيح أن الشخصيات مهمة — فأرسطو يضعها في المرتبة الثانية بعد عقدة الرواية — ولكنها أمر ثانوى والخلق — إذا اقترن بالتفكير — يكون السبب الطبيعي لما يحدث ، وعليه يتوقف نجاح شخصيات القصة أو فشلها . غير أن مصير هؤلاء الأشخاص ليس في أيديهم ، ومصيرهم (ما يحدث) هو الذى يحدد سعادتهم أو شقاءهم . على أن هذا القول ينطوى على رأى يختلف تماماً عن الرأى الذى تذهب إليه ، ومن ثمة لانستطيع أن نقبله على علته . أضف إلى ذلك أنه يفترض مادة موضوعية مقصورة على المأساة . فمن الواضح أنه من غير المعقول أن نطبق قول أرسطو مثلاً على ملهاة من قبيل « كما تهواه » أو « تمسكنت فتمكنت » أو قصة من قبيل « الكبرياء والهوى » .

على أن ثمة وجهة نظر أخرى يمكن مناقشتها في تحليل أرسطو . فالخرافة هي عرض للقصة كلها . وعنصر الخلق أو التفكير الخاص بأى شخص يشترك فيها — مهما بلغ من لفته للأنظار — ليس سوى جزء منها . ومعروف أن العمل الفنى فى مجموعه أهم دائماً من أجزائه متفرقة . وحتى لو فرضنا وجود مسرحية أو قصة تتكون كلها من شخصيات دون أية « قصة » بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة ، فإن توليف هذه الشخصيات وترباطها يمكن أن يكون أهم من أى شخصية منها بمفردها ، أو من هذه الشخصيات كلها مجتمعة . وبهذا المعنى قد تكون عقدة المسرحية (ولم تعد بنا حاجة إلى التردد فى استعمال هذه الكلمة) أهم من الشخصية ولكن إذا كان ذلك كذلك ، وجب ألا تكون فكرة عقدة المسرحية فكرة جامدة : وثمة طرق أخرى لتوليف عناصر القصة غير وضعها فى سلسلة منطقية تؤدى إلى نهاية محتومة عن طريق السبب والنتيجة . ولكن النهاية لا تكون محتومة فى كثير من الملاحى الجيدة البناء كما فى ملهاة « كما تهواه » و « توم جونز » .

وقد يكون هذا شيئاً مناسباً . ولكن ذلك موضوع آخر تماماً .

يقول الدكتور چونسون في مقدمة كتابه عن شيكسبير^(١) : « إن مسرحيات شيكسبير بالمعنى الدقيق أو بمعناها المضبوط لا تعد ملاء ولا مأس » ولم يقصد الدكتور چونسون بهذا القول أن ينتقد شيكسبير « لقلة فنه » — كما فعل بن چونسون . وإنما كان يتبع تقليداً متأخراً بدأه دريدن^(٢) Dryden . فقد كان يمدح شيكسبير بوصفه عبقرياً لا يخضع لنظام ، وشاعراً للطبيعة بلغ من عمق فهمه للحياة أنه كان يستطيع أن يتحدى قواعد الفن المحدودة . وكان درايدن والدكتور چونسون على حق عندما رفضا الانصراف عن شيكسبير بسبب خروجه على القواعد الجامدة الخاصة « برسم الشخصيات » و « عقدة المسرحية » وهي القواعد التي كانت تغلب على المسرحية في ذلك الوقت . غير أنه لم تعد ثمة حاجة إلى أن ندفع عن شيكسبير هذا الاتهام بالذات ، بل إن درايدن (في لحظاته الجريئة) والدكتور چونسون (الأكثر صانة) أشارا إلى أن النظرية هي التي جانبت الصواب وليس شيكسبير . والواقع أن جميع النقد الموجه إلى ملاهى شيكسبير لم يكن نقداً جامداً متريثاً فحسب ، بل كان بعيداً عن النقد ، لأنه كان يطبق على الملهاة تطبيقاً غير علمي . نظرية أرسطو عن المأساة . ونحن نجد أن ثلاث ملاء على الأقل من ملاهى شيكسبير — وهي « حلم منتصف ليلة صيف » و « كاترهوا » و « العاصفة » — هي ملاء رائعة في حبكتها الراحية : لأن بناءها أو شكلها يجريان على نمط يلائم الملهاة ، وبالتالي يختلف عن النمط الذي حدده أرسطو للمأساة .

إلا أنه ليس ثمة ما يمنع من أن نطبق منهاج أرسطو على القصة الفكاهية ، وأن نبدأ بتطبيقه أولاً على القصة بصفة عامة ، حتى نستطيع أن نمهد الطريق . فقد تناول أرسطو نفسه القصة بالبحث في مستهل كتابه « فن الشعر » : وأنا أعتقد أن رأيه

(١) « چونسون عن شيكسبير Johnson on Shakespeare

(٢) چون درايدن John Dryden (١٦٣١ - ١٧٠٠) .

سليم وأن النتائج التي توصل إليها لا تزال صحيحة بصفة عامة ، على الرغم من أنه يبسط آراءه بطريقة مختصرة بحيث لا يسهل تتبعها . وأهم نتيجة وصل إليها هي أن القصة لا بد أن تكون فلسفية ، فهذا هو ما يميزها عن الحقيقة ، وما يجعلها بالفعل أهم من الحقيقة ^(١) . ولكن يحسن بنا أن نترك أرسطو ، وأن نسأل مرة ثانية : ما هو هدف القصة ؟ وما هي حاجة الإنسان التي يشفيها سرد القصص ؟

إن التاريخ لا يقدم لنا إجابة قاطعة على هذا السؤال . فمعظم صور القصة التقليدية — القصة المجازية والخرافة ، والأمثلة أو القصة ذات المغزى ، والأسطورة myth — تهدف إلى التعليم والتهديب . لقد وجدت لكي تعرف الناس بالحياة لا مجرد تسليية الأذهان الحاملة بشغلها بالتخيلات المثيرة أو السارة أو لهذا الغرض أساساً . فهدفها التعليمي أو التهديبي هو الذي يعطيها صورتها الخاصة . وهي أحياناً تفسر عمل القوى الطبيعية برموز مسرحية كما تمثل أسطورة كيوييد وقوسه وأسهمه — بصورة من الصور المجازية — الاضطرابات المفاجئة غير المتوقعة التي يحدثها الحب في عقل الإنسان أو جسمه . والقصص الشعبية التي من قبيل قصص الأرنب برير — تعد أكثر واقعية ، ولكن عنصر التشويق فيما يشتمل أساساً على براعة التحليل النفسي الذي يوجد في كل قصة منها . وتهدف الأسطورة والخرافة إلى التعليم ، بينما تهدف الأمثلة إلى مغزى والقصة المجازية ترمى غالباً — وليس دائماً — إلى الوعظ والإرشاد . ولكن لماذا ظهرت هذه الوسيلة غير المباشرة من وسائل التعليم ؟ نمة إجابتان واضحتان بعض الشيء لهذا السؤال كل منهما كانت تعد صحيحة في وقت من الأوقات . والتفسير البسيط لهذا هو أن القصة تستخدم لكي تجعل التعليم شيئاً مستساغاً يسهل تقبله ، وذلك بإعطاء القارئ أو المستمع شيئاً

(١) انظر الفصل التاسع من كتابه « فن الشعر » : « القصة أكثر فلسفة وأهمية من التاريخ ، لأن القصة تعالج « العموميات » بينما يعالج التاريخ « الخصوصيات » . وأنا أقصد بكلمة « عام » نوع الأشياء التي يستطيع الشخص أن يقولها أو يفعلها طالما كان ذلك ممكناً أو ضرورياً . وبكلمة « خاص » أعني ماذا فعل الكيببياديس (منلا) أو ماذا حدث له . »

من التسلية أو الإثارة على سبيل « الرشوة » . أما التفسير الآخر فهو ان استخدام القصة يجعل من الممكن أن تعمق في الأغوار التي لا يستطيع أن يسبرها الذهن الذي يجري وراء علل الأشياء وأن نوقظ المشاعر والمشاركة الوجدانية ، وبذلك نبعث النشاط في خيال المستمع ، حتى لا يعرف ويفهم فحسب ، بل يرى ويحس أيضاً . وقد تبدو هاتان الإجابتان متشابهتين ، ولكن الفرق بينهما شاسع ، ولا يستطيع التاريخ أن يخبرنا عما إذا كانت القصة هي التي تمخضت عن المفزى أم أن المفزى هو الذي تمخض عن القصة . فهذه مسألة فلسفية ، ولعلنا لا نستطيع أن نحجب عنها إلا عن طريق الحدس والتخمين .

ويرى ا . م . فورستر أن المفزى يأتي في المرتبة الثانية بعد القصة ، وقد لا يخلو رأيه هذا من بعض التهمك . فهو يرسم صورة في كتابه « معالم القصة الطويلة » تقوم في ظاهرها على علم الإنسان ، لكنها تعتمد في الواقع طبعاً على ما يفترض أنه نفسية القارئ الحديث .

« كان الإنسان النياندرتالي ينصت إلى القصص ، إذا كان لنا أن نستدل على ذلك من شكل جمجمته . وكانت جماعة المستمعين البدائية كثرة الشعر ، تلتف مبهورة حول النار ، وقد أنهكها الصراع مع حيوان الماموث أو الخريت المكسو بالشعر ، ودفع عنها النوم ترقبها لبقية اجزاء القصة : ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ وكان القصص يمشى في قصته ، وبمجرد أن كان المستمعون يحذرون ماذا سيحدث ، كانوا إما يغلبهم النعاس وإما يقتلونه . »

ومن الصعب أن نجادل في تعريف فورستر للقصة بأنها « سرد لأحداث مرتبة في تسلسلها الزمني » ، كما أن من السهل أن نخطو خطواته التالية فنستخلص أنه لا يمكن أن يكون للقصة إلا ميزة واحدة : هي أنها تجعل الجمهور يتطالع إلى

(١) نسبة الى وادي نياندرسال في أوربا الوسطى حيث وجدت عظام الانسان قبل العصر الجليدي الأخير .

معرفة ماذا سيحدث بعد ذلك . غير أن مناقشة التعريف لها خطرهما دائماً .
إذ يجب أن نتأكد أولاً من أن التعريف كامل ومن أنه لم يترك شيئاً جوهرياً .

فلنفرض أنني على أحد أرصفة محطة شارع ليقرئول وسجلت الأشياء التي
حدثت في أية ساعة معينة : فإن التسجيل لن يؤلف قصة بالمعنى المعروف ،
اللهم إلا إن كنت سعيد الحظ إلى حد عظيم أو أكون قد كونت رابطة خيالية
بين الأحداث المتفرقة . أولعل ما يغرنا بقراءة القصص — إذا نظرنا إلى الموضوع من
زاوية أخرى هو مجرد غريزة حب الاستطلاع ، ولماذا تزداد القصة الجيدة حسنا حتى
بعد أن تقرأها عدة مرات ؟ إمتنا جميعا نعرف أن الأطفال يحبون القصص . ولو كان
الدافع إلى حبهم هذا هو مجرد حب الاستطلاع — كانوا قنينين بأن يطالبونا بقصة
جديدة في كل مرة ، بل كانوا يفضلون لو أننا جديدا من القصص . غير أننا إذا أخذنا
الأمر على إطلاقه نجد أن عكس هذا هو الصحيح . فمعظم الأطفال يتعلقون بلون
أو لونين معينين حتى يتطرق إليهم الملل : مثل قصص المنود الحمر ، أو قصص
الحيوانات ، أو قصص الأميرات ، أو غير ذلك . وأكث من هذا أنهم لا يميلون إلى
شيء كميلهم إلى سماع نفس القصة مراراً وتكراراً . ولو أنك غيرت شيئاً من
تفاصيلها ، فإن ذلك لا يبعث فيهم السرور ، إذا سرعان ما يصممون لك في شيء
من الضيق عادة . ويبدو لي أن سلوك الأطفال على هذا النحو دليل عام على
طبيعة القصة .

إن عقل الطفل عقل قلق غير مستقر ، ومرجع ذلك إلى ما يحدث أمامه دائماً
من أمور لم يكن يتوقعها ، على أنه لو يلاحظ أن من يكبرونه يعرفون ما سوف يحدث
أكثر مما يعرف هو بكثير : وهذا من جهة لأنهم يستطيعون إحداث ما سوف
يحدث ، ومن جهة لأنهم يتخيلون لا يمكن أن تتراعى لأفق تصوره المحدود .
ولذلك فهو يجب أن يسمح له بالدخول ، في عالم مستقر استقراراً سحرياً يستطيع
أن يتنبأ فيه بما سوف يحدث ، وحيث تسير الأمور وفق خطة معينة ، ولا يجب أن

يدخل في عالم من المفاجئيات (وحسبه ما يلقي من المفاجئيات في حياته اليومية) ، وهذا هو شأن الشعوب البدائية . ففي القصص الشعبية ، والقصص الشعرية الغنائية القديمة ، نجد الأحداث ذاتها تتكرر ثم تتكرر في قصص مختلفة . وفضلاً عن ذلك فإن الأحداث في القصص الشعرية الغنائية وفي قصص الأطفال تصب في كثير من الأحيان في قالب النمط أو القدوة التي يجب أن تحتذى ، وذلك كما في قصة الدب الثلاثة المشهورة .

لذلك أرى أن السبب الرئيسي الذي يجعلنا نحب القصة ليس كونها تستثير فينا غريزة حب الاستطلاع ، ولكن لأنها تنأى بنا قليلاً عن هذا العالم الإعتباطي المبهوس الذي لا يهدف إلى شيء والذي نعيش فيه ، إلى عالم تقع فيه الأحداث وفق خطة ثابتة : فجاذبية القصة تقوم على أساس من النمط والنظام والتقاليد . وعلى ذلك فوجب أن يعدل تعريف فورستر للقصة على النحو التالي : « القصة سرد ذو مغزى لسلسلة من الأحداث ، حيث أن الأحداث ليست مرتبطة دائماً بالترتيب الذي حدثت به . وهناك بالطبع أشياء أخرى تغرينا بقراءة القصص . فبعض الناس الذين يملكون حياتهم الرتيبة أو يسأمون الراحة ، يحبون القصص التي تبعث فيهم الحياة وتبقي عنهم السأم . والبعض يحبون القصص التي يكون كل من فيها طيباً وجيلاً جداً ، أو شجاعاً وماهراً كل المهارة ، أو القصص التي تملأ فيها السماء ذهباً على بطل بدأ حياته بدخل بسيط أو بدون دخل على الإطلاق . ومن الناس — وليس من الضروري أن يكون هؤلاء أكثر ذكاء — من يفضلون القصص التي تكون شخصياتها منفردة ولا تسير أحداثها إلا في الطريق الخطأ دائماً . غير أن هذه ميول شخصية ، وليس من الأصول العلمية أن نبني عليها قواعد عامة . وإنما من الأسلم أن نقول إن هدف كل روائي ، وهدف كل راوية ، أن يخلق من خياله عالماً مصطنعاً ذا طابع خاص ، يعتمد على عقلية الكاتب وبخاصة على نظريته إلى الحياة . فعنى القصة يكمن في طابع العالم الذي يخلقه الكاتب : ليس في مجرد شخصية البطل مثلاً ، أو في الطريقة التي تسير بها الأحداث حتى تنتهي إلى نهايتها ، وإن كان كل هذا وذاك من العوامل الهامة ، ولا يخفى أنها تساعد على تحديد المعنى . كما أن قيمة

القصة تعتمد على نوع العالم الذى يخلقه الكاتب والذى يجب أن يكون أكثر ترتيباً ، وتماسكاً من أى قطاع عادى فى الحياة الواقعية . غير أن مجرد الترتيب ليس له كبير قيمة ، إن كان له قيمة على الإطلاق . فالنظام يجب أن يكون مرتبطاً بهدف ما ، سواء أكان هذا الهدف خاصاً أم عاماً . كما يجب أيضاً أن يلائم المادة التى يعالجها الفنان ، تماماً كما يجب أن يقوم النظام الجيد فى الحياة الواقعية لأعلى الهدف الذى يسعى إليه فحسب ، وإنما على طبائع من وضع من أجلهم أيضاً .

ولست مادة العمل الروائى هى الناس ، والأماكن ، والأحداث (كما قد يبدو ذلك لأول وهلة) . بل إنها ليست الحياة نفسها بصفة عامة . وإنما هى الأفكار : أفكار الكاتب عن الناس ، وعن الأحداث . وليس معنى هذا أن الروائى لا يفعل أكثر من التعبير عن خيالاته ومشاعره . فالفكرة ليست شيئاً ذاتياً محضاً ، وإنما هى مجهود ذهنى ، إما لاستيعاب شىء خارج النفس ومشاكلته ، وإما لوضع الأفكار الشخصية فى قالب حقائق . وعلى ذلك فإن قيمة الفكرة تعتمد على ثلاثة أشياء : على حيوية عقل الكاتب (أو أصالته لما نقول أحياناً) الذى خلق هذه الفكرة ، وعلى قوة ملاحظته ، وأخيراً على قدرته على الملاءمة بين عقله وبين الأشياء التى يلاحظها . ثم نعود فنقول : محك الفكرة ليس هو دقتها أو جلاؤها ، بل هو صلتها الوثيقة من جميع النواحي بالشىء الذى ترتبط به . فعملية إدراك الشىء أو الحدث أكثر تعقيداً بكثير مما نستطيع أن نتصور . فالعقول التى تدرك لا تكون متجانسة ، أو خالية أو سلبية فى الوقت الذى تتم فيه عملية الإدراك . وتنوع أفكارنا المختلفة حول أى شىء معين ، لا يذكر بطبيعة الحال إذا قيس بتنوع أفكارنا عن الحياة بصفة عامة . ومن الإنصاف أن نستخلص أنه لا يمكن أن ينظر رسامان إلى نفس الشجرة ثم يرسمان لها نفس الصورة . وبمثل هذا لم يحدث قط أن يكون شخصان نفس الفكرة عن الحياة . فالفكرة تختلف فى ربطها عن الملاحظة العلمية . والعالم يرى نفسه مقصوراً وملتزمًا التزاماً يصل إلى حد القداسة ، بالألا يسمح لأفكاره التى يكونها عما ينبغى أن تكون عليه الأشياء أو حتى عما هى عليه ،

بان تؤثر على ملاحظاته . وهو يستخدم الآلات بقدر المستطاع في كل من ملاحظة الأشياء وتسجيلها . أما الفيلسوف والفنان اللذان يعالجان الأفكار ، فعملهما أكثر تعقيدا (وإن لم يكن بالضرورة أكثر صعوبة) . إذ عليهما من جهة أن يضعنا نفسيهما في رسائليهما الخاصة وهما يسجلان كل التفاصيل الهامة ، حتى تكون مدركتهما دقيقة وكاملة بقدر ما يمكن من الناحية الإنسانية . ولكنهما من ناحية أخرى يضعان كل معرفتهما وخبرتهما في الفكرة بحيث إذا كان ما توحى به إليهما هذه المعرفة تلك الخبرة شيئا عارضا أو غير جوهري أو زائل ، فانهما يعدلانه أو يمحوانه أو يحلان محله صورة الشيء الأساسية الدائمة . وأبسط أنواع الأفكار هو الفكرة الهامة التي هي فكرة من الأفكار ، لأنها لكي نصل إليها لا ندون ملاحظتنا فحسب ، وإنما علينا أن ننسق هذه الملاحظات أيضا . ولعل من الغريب حقا أن تكون أفكارنا عن أشياء معينة أكثر تعقيدا من الأفكار العامة . ذلك أنها تتعدل وتتحوّل بفعل جميع الأفكار العامة التي لها صلة بالشيء المعين . وهذا هو السبب في أن الفنان (إذا ترك وشأنه) يفضل الخاص على العام ، لأنه يعطيه أفكارا أوفر . وهذا يفسر لنا نزوع الفنان إلى القصص : أعني نزوعه إلى مناظر معينة ، وأحداث معينة ، وشخصيات معينة .

وعلى ذلك فنحن لا نستطيع أبدا أن نجعل حكمتنا الوحيد على عمل ، وائي هو أنه يتفق مع وجهة نظرنا ، أو حتى مع معرفتنا بالحياة : فإن هذا لا يعد ظمنا للفنان فحسب ، وإنما يحرمنا كذلك من مجرد الفائدة التي لم توجد القصة إلا لتنتجها لنا . وليس من المنطق بحال أن نعيب بسبب طرافتها . فالمقياس الوحيد المقع كل الإقناع لفكرة أو مجموعة من الأفكار (أو أي عمل فني أو عمل من أعمال فلسفة) هو قدرتها على البقاء والانتشار . ولذلك فإن الإحجام عن الحكم على عمل فني جديد لا يدل دائما على الخوف أو الجبن — لقد يكون صادرا عن حكمة ومعرفة . وليس من العقل في شيء فوق هذا كله أن نقدر أي روائي معين — أو الروائيين عامة — مجرد أن الأشخاص الذين يصورونهم « يجانفون الناس في الحياة العادية » . لأن ما نعتقد به بذلك طبعا هو أنهم « يجانفون معتقداتنا أو أفكارنا عن الحياة » .

«وهذا بالطبع شيء يختلف عن الحياة ذاتها . ومن قبيل هذا الخطأ أيضاً أن نعيب أى قصة لأن عناصرها تبدو مختلفة عن العناصر التى نعتقد أن الحياة تتكون منها . فمعظم القراء يقومون فى هذا الخطأ بصورة أو بأخرى فى حكمهم على عقدة القصة أو تصوير الشخصيات فى عمل روائى .

ومعظم ما قلته عن الفن ينطبق كذلك على الأخلاق . فعالم الأخلاق أيضاً عالم أفكار ، تتعدل فيه الطبيعة وفق نموذج صناعى . فالرجل ذو الخلق هو الرجل الذى ينظم سلوكه تنظيمًا دقيقًا وفقًا لفكرته عن الحياة . وكل من لا يفعل ذلك فلا خلق له . غير أنه مما يضايق ، بل مما يقترب بنا من الممجية ، أن يكون لكل منا نمط مختلف تمامًا من السلوك . فالإنسان يتمسك بالتقاليد بحكم كونه اجتماعيًا بطبعه . فهو يقبل الفكرة السائدة عن الحياة التى تسود المجتمع الذى يعيش فيه ، ويقبل معها النمط الشائع من السلوك . وهو يرغب فى فعل هذا بدافع من الصراحة والثقة . ولكى تكون هذه للنظم الأخلاقية نظامًا مشروعة صالحة ، يجب أن تتضمن عاملًا شائئًا راقياً من عوامل المعرفة والخبرة الإنسانية (وان أمكن يكون أرقاها جميعاً) . ولكن مجرد كونه عاملاً شائئاً يجعل من المستحيل أن يودى إلى توحيد تام للسلوك . وفى داخل إطار التقاليد يجب على كل إنسان أن يكون فكرته الخاصة عن الحياة هو أن يسمى أسلوبه الشخصى فى السلوك . ومن الحقائق الغريبة أنه كلما زاد فى رقى المجتمع ، كانت أخلاقه أبسط وحرية الفرد ومسئولية أكثر . غير أن هناك حداً معيناً إذا تجاوزته السباحة أدت إلى التدهور والفوضى وبالتالي إلى الممجية ، وهنا يتعين على الإنسانية أن تبدأ دورتها من جديد .

وتقاليد الأدب تتطور جنباً إلى جنب مع تقاليد الأخلاق . وهى نفس التقاليد وذلك أن هدف الفن ليس مماثلاً لهدف الأخلاق ، وإن كانا متجانسين وتجمع بينهما وشائج من النسب . والتقاليد فى الفن كما هى فى الأخلاق تكون فى بداية معقدة وجامدة . وبازدياد الثقة والصراحة ، تصبح أبسط ، تترك للفرد قدراً أكبر من الحرية والمسئولية . ولكن إذا خرج أى شعب عن أسلوبه وقواعده المرعية

في الحياة خروجاً تاماً ، فإن أدبه يفقد طابعه الاجتماعي الذي يعد شرطاً ضرورياً من شروط الأدب السليم . وقد حاولت في الفصلين الأولين من هذا الكتاب أن أشرح المعنى العام لأهم التقاليد الأدبية ، وهما المأساة والمهابة : المأساة كتعبير عن كبرياء الإنسان الفطرية وهو يدافع عن نفسه كمخلوق واع له إرادته ومعتقداته ، ضد جميع القوى التي تحاربه ، سواء كانت بشرية أو علوية أو قوى شرسة مجردة من الإنسانية ، والمهابة كتعبير عن تواضع الإنسان الفطري وهو يختلط ببنى جنسه ، ويدافع عنهم وعن نفسه ضد جنون العظمة ، والأنانية ، ومعاداة البشر ، وغير هذا وذلك من قوى التفكك في الطبيعة البشرية . تلك هي الأهداف التي يجب أن أسترشد بها في حكي على أنماط الشخصية ، والحدث التقليدية في كل من الملهامة والمأساة .

(٢)

ونقول بادئ ذي بدء إن الشخصيات ليست أناساً حقيقيين . فالفرد ليس بديلاً عن الحياة . بل إن الفنان لا يحاول حتى مجرد إعطائنا أناساً حقيقيين ، وإنما هو يعطينا فكرته عن الناس . وإذا كان الفنان فناناً فكاهياً فإنه يعطينا فكرته عن ناحية معينة من الناس .

والشخصيات المفجعة شخصيات منعزلة . ومن شأنها أن تكون إما فوق مستوى البشر وإما تحت مستوى البشر . ولكن على الرغم من أن الشخصية في المأساة تبدو مبالغاً فيها على هذا النحو عادة ، إلا أنها يجب أن تحتفظ دائماً بعناصرها الإنسانية ، وإلا فإنها تكون شخصية مياودرامية ، أكثر مما تكون شخصية مفجعة : ومن هذا القبيل وعلى سبيل المثال شخصية باراباس في مسرحية « يهودى مالطة » لمارلو^(١) .

(١) كرسوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ - ١٥٩٣) .

وقد أوضح أرسطو^(١) أن الشخصية المفجعة يجب ألا تكون خيرة الخير كله ولا شريرة الشر كله . فنحن في حاجة إلى أن نكون قادرين على أن نتعرف على أنفسنا فيها ، وأن نتخيل أنفسنا في مكانها ، نشاركها مشاعرها . والمتفرج العادي لا يستطيع أن ينجذب نحو الطيبة المسرفة ولا نحو الشر الزائد . وأخيرا فإن عيوب الشخصية المفجعة يجب ألا تكون أهم شيء فيها ، وإلا فإنا نكون أكثر إحساسا بشذوذها مقابلا بانسانيتها . كما نميل إلى الحكم عليها وإدانتها ، الأمر الذي يجعل الأمر المفجع أشد وبالا . وقد سبق أن لفت نظر القارىء إلى لباقة شيكسبير في محاولته ألا يجعلنا في حالة تسمح لنا بأن ننتقد تصرفات ماكبث أو لير .

ولكى تكون الشخصية فكاهية — وذلك على العكس من الشخصية المفجعة — يجب أن نراها كوحدة مستقلة في مجتمع يتكون من وحدات أخرى مماثلة ، وأن نحكم عليها وفقا لسلوك قرنائها وأندادها ، أو وفقا لقواعد علم النفس ، أو قوانين الأخلاق . وشخصيات الملهاة لا تكون فوق مستوى البشر ولا تحته ، وإنما هي في مستوى واحد مع عموم البشر . وإذا بدر منا شذوذ فإن شذوذها يعد سوء حظ محض ، شأنه شأن المرض . وينطبق هذا حتى على الشخصيات الفكاهية الشهيرة مثل شايلوك أو فولستاف أو فولبوني أو سيرايكور مامون وقد لا ينبغي أن تعد شخصيتا شايلوك وفولستاف من الشخصيات المضحكة ، وإنى ليخامرني الشك في أن تكون مسرحية « تاجر البندقية » ملهاة خالصة . ومن المؤكد أن « هنرى الرابع » ليست ملهاة . ولعل من الواجب ألا تعد الشخصية فكاهية ما لم ترد في ملهاة حتى لو كانت تجمع معظم خصائص الشخصيات الفكاهية . ذلك أن أى عنصر من عناصر أى عمل قصصى لا يعد فكاهيا أو مضحكا إلا فيما يتصل بهذا العنصر في الأثر للعام لهذا العمل . إلا أننا إذا تركنا جانبا هذه النقطة التى يحتمل أن تنطوى على شهر من الحذقة ، وجدنا أن مما يجب على شيكسبير

أنه يستدر للشفقة على شايلوك وفولستاف أكثر مما يجب حتى جعل منهما شخصيتين مفعيتين . وأنا أميل إلى الاعتقاد بأن هذه نزعة عاطفية كان معاصرو شيكسبير يسمون إلى التخلص منها . غير أن مجرد وجود هذا الشعور يؤكد المبدأ العام القائل بأن الشخصية الفكاهية يجب ألا تبدو لنا في نهاية أمرها شخصية متسمة بالبطولة ، وإنها يجب أن تكون مرسومة في جملتها بحيث تدعونا إلى إدانتها ولتثريب عليها وليس إلى الرثاء لها والعطف عليها .

ولكن يجب في الوقت نفسه ألا تثير شعوراً قوياً بالنفور منها أو الكراهية لها: وهذا مما يوحى بأحد الفوارق الرئيسية بين الملهاة وبين المسرحية الهجائية .

كان أول عمل اهتم به جونسون هو إيجاد تقليد أو عرف يعالج بمقتضاه شخصيات الملهاة . وليس معنى هذا أنه كان أول كاتب إنجليزي عرف كيف يصور الشخصيات الفكاهية : فلقد كان تشوسر يضارعه في ذلك على الأقل منذ أكثر من قرنين ، بل كان يطبقه بطريقة أحسن . ولكن بن جونسون هو الذي وجد بطريق الصدفة تلك القاعدة التي ما زال لها فائدتها بعد انقضاء حوالي ثلاثمائة وخمسين سنة . ولذلك سأتحدث في شيء من الإسهاب عن أفكاره ومسرحياته ، حيث أن نظريته تتحكم إلى حد كبير في مسرحياته .

كان بن جونسون من الأنصار المخلصين للفلسفة الجديدة التي كان ينادى بها ليكون^(١) في تلك الفترة التي تعد نقطة تحول في تاريخنا ، وذلك عند ما خلفت أسرة ستيوارت آل تيودور في الحكم وفي الوقت الذي يمكننا أن نقول إنه أول قيام إنجلترا الحديثة كما نعرفها اليوم . لقد كان يكون تراوده فكرتان رئيسيتان عن الملهاة ، كلتاها مأخوذتان عن يكون: الأولى سالبة وضارة بصفة عامة ، والثانية موجبة ومثمرة للغاية . أما الفكرة السالبة فهي أن المسرحية يجب أن تكون وثيقة

(١) فرانسيس بيكون Francis Bacon (١٥٦١-١٦٢٦) .

«الصلة بالطبيعة : يجب أن تعطى صورة صحيحة عن العالم المسمى تقوم على المعرفة والملاحظة . وكان بن جونسون على حق فيما رآه . من أن المسرحية العادية في عصر الملكة اليزابيث مسرحية غير نظيفة وأنها تغلو في إثارة العواطف . وكلنا يعرف جيداً انتقاداته لفن شيكسبير تلك الانتقادات التي أضرت بسمعته الخاصة . ولكنني أستطيع أن أدفع عنه بأن فضل شيكسبير عليه كان فضلاً عظيماً وسخياً ، وبأنه كان من مصلحة شيكسبير في نهاية الأمر أن يقاوم تأثيره عملاق المسرح الآخر في عصره . إن أهم نقد وجهه بن جونسون إلى شيكسبير هو هذا النقد الذي نجده في ملهاته « سوق بارثولوميو » حيث يقول :

إذا لم يكن ثمة خادم من الجن أو لفيف من المهرجين في السوق ، ممن يمكن أن يخفوا لمساعدته فلن تجده قادراً على شيء^(١) . إنه يكره أن يجعل الطبيعة خائفة في مسرحياته ، التي من قبيل « القصص » و « العواصف » وما إلى ذلك من ألوان المجنون والمزحل ... »

وهذه إشارة لا يمكن أن تفوت القارئ إلى مسرحيتي « قصة الشتاء » و « العاصفة » لشيكسبير . غير أن هجوم بن جونسون كان موجهاً إلى القواعد التي كان يطبقها معاصروه . وإلى العادات المسرحية السائدة في ذلك الوقت ، أكثر مما كان موجهاً إلى شيكسبير بصفة خاصة . ونجد خلاصة هذا الهجوم في مقدمة ملهاته « كل شخص ومزاجه » ، ولما كانت هذه المقدمة أشبه بنشرة هامة فسأقلها هنا كاملة :

« رغم أن الحاجة تصنع كثيراً من الشعراء ، ورغم أن بعض الأمور التي من قبيل

(١) المقصود بالغمز هنا هذه الجن والعفاريت وألوان السحر التي كانت تكثر في مسرحيات شيكسبير ومنها على سبيل المثال ما جاء في « قصة الشتاء » و « العاصفة » و « هاملت » و « ماكبث » .. الخ (د)

الفن والطبيعة لم تتحسن أحوالها كثيراً ،
 إلا أن شاعرنا لم يحب المسرح
 بقدر ما نراه يأخذ بعادات المسرح السيئة ،
 أو يدخل السرور إلى نفوسكم إلى حد أنه هو نفسه
 لا بد أن يكرهه من أجل ذلك : فهو
 مخلق طفلاً ، ثم يلفه في قاط ، ثم يجعله ينمو
 حتى يصير رجلاً ، ثم يكبر
 حتى يبلغ الستين . أو يستخدم ثلاثة سيوف صائدة
 وبضع كلمات قصيرة
 ليضعه يحارب من أجل النزاع الطويل بين يورك ولانكاستر
 وفي النهاية يحول الجرح إلى ندبة :
 وهو يرجو أن تسعد اليوم برؤية
 مسرحية من النوع الذي ينبغي أن تكون عليه سائر المسرحيات ،
 حيث لا تنقلك جوقة غناء إلى البحر
 ولا تنهار عروش لتدخل السرور على نفوس الأولاد
 ولا ترى صواريخ رشيقة لتدخل الخوف
 في نفوس النساء ، ولا تسمع طلقة
 تحبسها رعداً ، ولا تدوى طبانة نائرة
 لتنبيهك بأن العاصفة آتية ،
 بل ترى أفعالا ولنة كتلك التي يستخدمها الرجال ،
 وشخصيات كلك التي تتدخلها الملهاة
 عندما تقدم لنا صورة عن العصر

وعندما تعالج في مسرح حماقات البشر ، لا جرائمهم —

فنحن إذا فعلنا ذلك ، وأظهرنا ولعنا

بأخطائنا الشائنة . مع علمنا بأنها شر ،

وأنا أعني بتلك الأخطاء ، الأخطاء التي نقرأها جميعاً ،

والتي نضمك منها ، لأنها لا تستحق أقل من ذلك :

إنك إذا فعلت هذا . كان هناك بقية من أمل

في أن تحب الناس — أنت يا من طالما أعليت من قيمة الأمساح والهولات .

فابن جونسون يشكو من أن المسرح غير واقعي ومن أنه مسرح مثيروناطف

سواء في عدله أو في شخصياته ذاتها . وهو يدعى من جهة أخرى بأنه يعلم

المتفرجين حين يعتمد بهم عن الأوهام ويقرب بهم من الحقيقة : وحين ينأى بهم

عن الهولات والأمساح ويقرب بهم إلى الإنسان .

وقد سبق أن قلت إن هذا المذهب الواقعي يقوم على المغالطة : ذلك أنه يذهب

إلى أن المادة التي تتكون منها القصة هي الشخصيات والأحداث الحقيقية ، وهذا

زعم لا يمكن أن يكون ، ولا يمكن إلا أن يهدم نفسه إذا ما حاول أن يكون كذلك .

ومن حسن الحظ أن ابن جونسون نفسه لم يحاول أن يكون واقعياً تماماً في

مسرحياته ذاتها . غير أن ثمة بعض القيمة في إصراره على الواقعية « النفسية » .

فمن المهم حقاً أن تتصرف شخصيات الملهاة كما يتصرف الناس مع بعضهم البعض .

والواقع أن كلا من تيتانيا وكالبيان يسلكان هذا السلوك على الرغم من أن الشخصية

الأولى حورية والشخصية الثانية هولة بشعة غير أن الأثر الرئيسي لهذا الجانب من

دعاية ابن جونسون يتصل بالفصل السابق أكثر مما يتصل بهذا الفصل ، فقد أدى

ذلك إلى حد كبير إلى اختفاء الشعر من المسرح الإنجليزى : وبخاصة الملهاة

الشعرية الراقية التي برع فيها شيكسبير . وأسلوب ابن جونسون الخاص (كأسلوب

دوردزورث) أفضل في أكثر الأحيان من « اللغة التي يستخدمها الناس .

بالفعل. « (١) لكنها على الرغم من كونها لغة رصينة ، ودعمة ، ومسلية جداً في أكثر الأحيان ، إلا أنها ليست رقيقة ولا واضحة . وهذا شيء يؤسف له ، لأن بن جونسون كان شاعراً وكان بوسع أن يكتب أسلوباً رقيقاً . ومع ذلك فيجب أن نقر بأن الواقعية كانت لا بد أن تدرك المسرح الإنجليزي إن عاجلاً أو آجلاً ، سواء كان بن جونسون قد نادى بها أو لم يناد . فقد كانت جزءاً من الاتجاه المادي الأوسع نطاقاً والذي لم تحرر أنفسنا منه بعد . فأهمية بن جونسون إذن لا تنحصر في هذا النطاق .

وإنما أهميته في أنه طبق على الملهاة النظرية النفسية للامزجة (٢) (أو الأنماط البشرية) . وليس بن جونسون هو الذي اخترع كلمة « الأمزجة أو النماذج البشرية » أو الفكرة السائدة عنها . فرجع ذلك نظرية للطب في العصور الوسطى . وعندما ظهر علم النفس الشعبي في أواخر القرن السادس عشر كانت كلمة أمزجة أو نماذج هذه قد أصبحت من الكلمات التي « يرطن » بها الجميع كما حدث بالنسبة لكلمة « العقدة النفسية » في مستهل القرن العشرين . فكما أن الجهة كانوا منذ بضع سنوات يفسرون كل نوع من السلوك على أنه « عقدة نفسية » حتى يبدو حديثهم ذا وقع خاص ، فإنهم بالمثل كانوا يستخدمون كلمة « أمزجة » بمعنى أنها مشار التفك في عصر بن جونسون . وقد بدأ بن جونسون بالسخرية من هذه العادة على أنها إحدى حمقات العصر : وقد عرفها في ملهاته « كل إنسان ومزاجه » بأنها « مخلوق غريب مذهب ، ربا التصنع وسط الشهامة التي يتميز بها هذا العصر ، وغذته الحماسة » ولكنه سرعان ما وجد أنه اكتشف نبأً ثميناً بالنسبة للملهاة . وفي مقدمة مسرحيته

(١) انظر : Wordsworth : Preface to Lyrical World's Ballads, English Critical Essays, Nineteenth Century, "World's Classics" p. 4.

(٢) كانوا يقصدون بها معناها القديم ، وبالأخرى : الأخلاط الأربعة - ويشير جونسون الى هذا في ذلك الحديث - والأخلاط الأربعة هي الدم والبلغم والصفراء والسوداء وكانوا يقولون ان هذه الأخلاط هي التي تتحكم في الأمزجة من فرح ومرح وتروح .. الخ .

التالية « كل إنسان في غير مزاجه » نجد. يعالج الكلمة لا على أنها مجرد تفاخر في الحديث ، وإنما على أنها اسم لشيء حقيقى منأصل فى الشخصية :

« نحن نعرف « الأمزجة أو الأخلاط » كما يلي :

إن لها صفة الهواء والماء

وتحمل فى طبياتها خواص

الرطوبة والسيولة : ومثال ذلك

أنت عندما تسكب ماء على الأرض فإنه يبللها ويسيل فوقها .

كذلك الهواء عندما يدفع بالقوة فى بوق أو نفير .

سرهان ما يخرج ويخلف وراءه

نوعاً من الندى . ومن هذا نستخلص

أن كل ما له صفتى السيولة والرطوبة

كقوة ينقصها تمامك نفسها

فهو خليط أو سائل . كذلك فى كل جسم بشرى

توجد الصفراء ، والسوداء ، والنخامة ، والدم .

وبحكم أنها تتدفق باستمرار

فى أحد الأجزاء ، وأنها ليست يابسة ،

فتسمى « أخلاطاً »

ونستطيع عند هذا الحد أن نستعير هذا التشبيه

لنطبقه على المزاج بصفة عامة :

فعندما تتمالك صفة معينة

شخصاً إلى حد أنها تجذب

كل عواطفه ، وروحه ، وقدراته

عند نقطة تلتقى فيها جميعاً ، ثم تجرى كلها فى اتجاه واحد .

فإن هذا يدعى بحق « مزاجاً »

أما أن يتوج غراب أسود مخادع رأسه بريشة غريبة الشكل ،

أو بشريطة قبعة ، أو قنزعة من الريش على رقبته ،

أو بشريط من رباط الحذاء ، أو عقدة

على رباط ساقه المصنوع في فرنسا — ليحدث مزاجاً

فإن ذلك يبعث على أشد السخرية .

وهذه الفكرة تشبه فكرة « العاطفة الغالبة » في فلسفة أوائل القرن الثامن عشر ، رغم أن بوب^(١) مثلاً في بحثه « مقال عن الإنسان » يدعى في شيء من السذاجة أن كل شخص تحكمه عاطفة معينة تفسد خلقه . أما بن جونسون فإنه لا يفترض مثل هذا الفرض : فشخصياته « الفكاهية » شخصيات غريبة الأطوار إلى حد أنها تبعد عن صفات البشر . وهذا يشبه إلى حد بعيد ما تقصده بالحصر أو تسلط الأفكار على العقل .

ولا يهم كثيراً إذا كان بن جونسون قد تحول إلى هذه الفكرة على أنها نظرية علمية عن الشخصية . فالمهم هو أنه أدرك قيمتها بالنسبة للملهاة . وجعلها جزءاً من فنه المسرحي . ذلك أن هذه « الوصفة » البالغة البساطة ، كما يمكن أن نسميها : وهو أنك إذا قست مجموعة من الانحرافات البشرية إلى بعضها البعض فانك تحصل على ملهاة — إنما تكشف عما تحاول الملهاة أن تفعله دائماً وما فعلته عندما بذلت أقصى جهدها (في ملهاة « الضفادع لأرستوفانز ، و « قصص كانتيري » لتشوسر ، و « حلم ليلة في منتصف الليل » لشيكسبير) . كذلك فإن هذه الوصفة حددت أحد جوانب الملهاة (وهو تصوير الشخصيات) الذي سارت عليه من بعد . والذي اتبعه

(١) الكسندر بوب Alexander Pope (١٦٨٨-١٧٤٤) .

وسار عليه ككونجريف وفيلدنج وستيرن وجولدسميث وجين أوستن وميردت وبرنارد شو . وقد دخلت تاريخ الأدب المسرحي تفرقة لا تخلو من الغموض بين ملهات الأنماط والملهات السلوكية . فالاعتقاد السائد أن الملهات السلوكية بدأت في إنجلترا بمسرحيات عودة الملكية ، أى فى عصر بدأ فيه شغف الإنجليز المثقفين بعلوم ما وراء الطبيعة والأخلاق يفترو وبدأ علم النفس يحتل مكانة هذه العلوم . غير أن تطور الأنماط الأدبية لم يتم وفق هذا الترتيب التاريخي . فمن الواضح أن الكاتب المسرحي فلتشر^(١) الأقدم عهداً بكثير ينتمى إلى هذه الفئة أكثر مما ينتمى إليها ككونجريف أو ويتشرلى . كذلك فإن فيلدينج الذى جاء بعد هؤلاء أيضاً كان يعطينا ملاء ، أنماط فى رواياته . كما فعل جولدميث شيئاً من هذا القبيل فى مسرحياته . ولفظ « سلوك » فى حد ذاته لفظ مضلل بعض الشيء ، وسبب ذلك أنه خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يكن هذا اللفظ يشمل تقاليد السلوك الظاهرية فحسب ، وإنما كان يشمل أيضاً الشخصية كما تتضح من خلال السلوك . وإذا كانت يوجد أى فارق بين النوعين فهو أن الكاتب المسرحي فى الملهات السلوكية يهتم بالسلوك الظاهري أكثر مما يهتم بالشخصية التى تكمن وراء هذا السلوك ، ويضع قواعده وفقاً للتقاليد أكثر مما يضعها وفقاً لعلم النفس أو الأخلاق ، وعلى ذلك تكون ملاحظته أضيق أفقاً فى مغزاها — إذ تعالج مستويات فريق من الناس يعيشون فى زمان ومكان معينين أكثر مما تعالج مبادئ علمية أو فلسفية ثابتة معروفة فى كل زمان ومكان . ولذلك فإن الملهات السلوكية عندما تبلغ الذروة من الإتقان والأهمية والتشويق تتحول إلى ملهات أنماط .

وفهم بن جونسون لطبيعة تصوير الشخصيات فى الملهات له أيضاً أهميته فى تاريخ النقد الأدبي . فقد ممكنه من أن يرتفع بالملهات إلى مستوى العمل الفنى الجدى وجعلها فى مرتبة لا تقل عن المأساة ، وإن اختلفت عنها تماماً فى طبيعتها وهدفها . فإذا كانت المأساة حصناً يحمى احترام الإنسان لذاته من ضغط الظروف المحيطة به ،

فإن الملهاة هي سلاح الإنسان كمخلوق اجتماعي ضد روج الانهزام والاستكانة والفوضى . وهذه هي أهمية ملهاة الأنماط .

وكثيراً ما يقال إن ملهاة الأنماط تخلو بطبيعتها من الخيال : وأنها تقسم الناس إلى أنماط وتختزع أحاديث وأفعالا تلائمهم ، ولكنها لا تبعث فيهم الحياة أبداً — أعني أنها لا تصورهم على أنهم مخلوقات بشرية مكتملة . وهذا الاتهام لا يخلو من الصحة . ويبدو أن بن جونسون كان يعد الأدب علماً وصفاً . فشخصياته لا تبعث فينا في كثير من الأحيان تلك الدهشة أو المفاجأة التي يثيرها فينا الأحياء ، والتي تثيرها فينا أيضاً أغلب شخصيات شيكسبير الفكاهية العظيمة — مثل بطم وتشستون وبندك . ويجب أن نفرق بين هذه الدهشة أو المفاجأة وبين المفاجأة المحكمة التي ترسم في عناية والتي تقعم على القارئ عادة في الفصل الأخير ، كما في «إيكوني» ابن جونسون أو «توم جونز» لفيلدينج : فهذه مفاجآت مفتعلة تماماً ، ولا تعطينا من المتعة أكثر من متعة مشاهدة عرض لمهارة المؤلف وبراعته وقد لاقت «إيكوني» إعجاباً كثيراً كنموذج لفن التأليف المسرحي ، كما اختصها درايدن بنصيب واف من الثناء . ولكن على الرغم من أنها تلاقي نجاحاً على المسرح ، إلا أنها لا تسترعى الأنظار بأنماطها ، كما أن شخصياتها ليست شخصيات شيقة . غير أن ملهاة الأنماط لا تستبعد الخيال ، وقد كان خيال جونسون — على تبادله — قويا كالمدفع الثقيل عندما كان يترك له العنان . وقد فعل هذا في (فولبوني) التي نعتقد أنها خرجت في صورتها الكاملة من ذهن بن جونسون . ولم يتصنع حبكتها في إتقان كما حدث في (إيكوني) وتتميز ملهاة (فولبوني) بخلوها من الأنماط المتعددة واقصاها على نمط واحد — هو الطمع . ولاشك في أن جونسون كان يهدف في قرارة نفسه إلى أن يصنف في مسرحية واحدة بقدر المستطاع تلك الأنواع الرئيسية للبخل : تلك الرذيلة التي اعترها رجال الأخلاق في عهد الملك جيمس الأول^(١) أسوأ من

(١) في أول القرن السابع عشر .

يتميز به العصر . وليست الشخصيات الثانوية أكثر من أنماط مسرحية — فهي غالباً مجرد أمثلة على الفساد الذي ينجم عن الطمع . وقد قدمت عن عمد وكأنها عرائس أودى . غير أن هذا تصرف مناسب ولا غبار عليه ، فذلك هو عملها : لا وفقاً لعقدة الرواية فحسب حيث يحركها موسكا وفولبوني وكأنها دى أمسكا بخيوطها ، بل نعمم فنقول كأنما سلبها الطمع جميع شعورها هذا وإحساسها . غير أن البطل يدهشنا حقاً بخياله كما تفعل شخصيات شيكسبير ، لا بسخريته من نفسه إزاء سبيلها تلك الفاضلة التى لا تثير رغبة فى نفس أحد فحسب ، وإنما أيضاً بمسلكه فى نهاية المسرحية . فهو أعظم شراً من الآخرين ، ولكنه أقربهم إلى الطبيعة البشرية ، لأن رذيلته لم تفقده حيويته . فطمعه لا يهدف إلى المال بقدر ما يهدف إلى الإشارة . وهو يهتم باللعبة التى يلعبها أكثر مما يهتم بالمكسب الذى سيجنه . فعندما تخدعه موسكا ، يفضل أن يفقد ماله ويذهب إلى السجن على أن يدع محتالاً زكياً عادياً كان تابعاً له ، يبتز ماله . ولكن المسرحية ليست مأساة ، ولا شبه مأساة مضطربة . إنها انتصار لما سماه بن جونسون «الفن» . ونلاحظ أن آخر حديث يلقيه فولبوني يجعل نغمة المسرحية متناسقة حتى النهاية . وهذه لباقة فى الفكاهة تقابل براعة شيكسبير حين يجعلنا نشارك شخصياته مشاعرها . ونحن لا نشارك فولبوني مشاعره . كما أنه ليس فى حاجة إليها .

غير أن فولبوني وإيكونى ليسا من الشخصيات التى تمثل بن جونسون . وربما كانت ملهاة « كل إنسان ومزاجه » أشهر مسرحياته ، ولعل السبب فى هذا على ما أعتقد هو عنوانها : ولكنها ليست ملهاة ناضجة ولا شيقة إذا قورنت بغيرها . أما المسرحيات التى تتميز عبقرية المسرحية أكثر من غيرها فهى « السيميماوى » و « سوق بارثولوميو » . وموضوع كل من المسرحيتين بسيط للغاية . ففي « السيميماوى »^(١) نجد ثلاثة من المحتالين (فيس وستل ودول كومن) ينشئون مؤسسة للاحتيال يحصلون منها على ثروة من أموال عدد من الحمقى البلهاء ، إلى أن يخدع

(١) نسبة إلى سيميما hAlcemy وهى الكيمياء القديمة الخرافية .

فيس زميليه فتتهى بذلك المسرحية . وفي « سوق بارثولوميو » نجد عدداً من المواطنين الحمقى المغرورين يقومون في أيدي قوم من المحتالين الأذكياء في السوق ، ويقاسون عدة متاعب نتيجة ذلك الضعف العقلي الذي جبلوا عليه . عالم الدهاء هذا من أهل لندن يناسب بن جونسون تمام المناسبة . وهو يصنع منه عالماً قد لا يكون متوازناً ولا شاملاً مثلاً عالم شيكسبير ، ولكنه عالم فريد في نوعه . فلا يوجد كاتب مسرحي آخر استطاع أن يجمع بمثل هذه السهولة بين غزارة عصر اليزابث وخصبه وبين رجاحة العقل التي كانت محببة إلى القرن الثامن عشر . فمسرحية « سوق بارثولوميو » تتميز بتنوع الشخصيات التي يصورها بن جونسون في سهولة وبراعة . تكاد تصادفنا لحظة كثيفة من أول المسرحية حتى آخرها . كما لا توجد مسرحية إنجليزية تعادلها في تناسق مادتها ونقائها . ومسرحية « السيمياء » لا تعادلها كذلك ، ولكنها تحتوي على شخصية سير إيكورامون التي تعد أعظم شخصيات بن جونسون بعد ثوليوني . وحديثه الطويل عندما يسرح به الفكر في المباحج التي سوف تجلبها له السيمياء يبين لنا إلى أي مدى يستطيع خيال بن جونسون أن ينطلق وهو يعتمد على فكاهة عادية تماماً . وهذا الحديث أطول من أن نقبسه بأكمله : ولكننا نورد منه القتطعات^(١) التالية :

« إنني أعترم » .

أن أنخذ قائمة من الزوجات والمحظيات .

تعادل قائمة سليمان الحكيم هذا الرجل الذي كان صلب المراس .

مثلي : وسوف أصنع لنفسى ظهراً .

من حبر الاسفة ، يكون في صلابه .

هرقل ، حتى أواجه خمسين في كل ليلة . . .

وسوف تكون جميع مضاجعي منفوخة لا محشوة .

فان الريش أصلب من أن يحتمل . وسوف تمتلىء حجرتي البيضية الشكل .

(٢) من الفصل الثاني .

بصورة كتلك التي أخذها « تيبير يوسى » .
 من « إلفانتيس » ، والتي قلدها ، « آرتين » المتبلد الحس .
 فى فتور . وسوف تكون المرايا عندى .
 ذات زوايا أكثر مراوغة بحيث تشتت الصور .
 وتضاعفها عندما أمشى .
 عاريا بين الجنيات . وسوف يكون الضباب .
 عطرا تعبق به أرجاء الغرفة .
 حتى نلسى أنفسنا فيه . أما الحمامات فستكون كالحفر .
 التى نسقط فيها ، ثم نخرج منها
 لتقلب بين الورود والأزهار
 أما تلك الفئة القليلة الذين يجعلون من أنفسهم طلائق للتوليد .
 فى القصر وفى المدينة ، يخيبون أمل .
 النساء اللاتى يعرفن بسذاجتهن البالغة —
 فسوف أجعل منهم أغوات .
 يحمل كل واحد منهم مروحة مصنوعة من عشر ريشات من ريش النعام .
 ليجلب لى الهواء .
 وسوف تتوفر لنا الشجاعة مادما حصلنا الآن على الدواء .
 سوف يقدم لى اللحم فى أصداف من الهند .
 وأطباق من العقيق المرصع بالذهب .
 والزمرد والياقوت .
 وسوف يأكل خادى الديوك البرية وأممك الصمون (حوت سليمان) الطازجة .
 وطيور التريفوس والبقويق^(١) والأممك : أما أنا فسوف تقدم لى .

(١) أنواع من الطيور .

ظهور ممك البورى بدلا من السلاطة .
 وعش الخراب ، وحلمة تدى منتفخ .
 أخذت حديثا من خنزير ممين .
 وطهيت بصاصة لذيدة حريفة ،
 أقول من أجلها للطاهى : إليك هذا الذهب
 وانطلق ، فقد جعلتك فارسا .. ،

ولعل فى هذا ما يكفى . فإن بن جونسون لم يكن يعرف متى يتوقف ، مثله
 فى ذلك مثل تشوسر . إنها فكاهة تجعلنا نحرص على ألا يفوتنا أى شىء مما فى
 صورة سير إيكور من متعة .

وقد تحررت هاتان المسرحيتان من عيب بن جونسون الشنيع ، ألا وهو
 الوعظ . إذ أنهما لا تهدفان إلى التعليم والتهديب بطريقة مباشرة . فقد قنع بن
 جونسون أخيراً بالنهى بحماقات الإنسان . فليس الإنسان الفاضل هو الذى يوفق .
 فى ذلك ، بل الإنسان الماهر الزاخر الموارد الواسع الحيلة . والمسرحيتان ليستا
 — كما يظن أحيانا — ملهاتى تهكم أو هجاء فى الأفاكين والمحالين ، وإنما هما
 دراسة فى حماقة ضحاياهم . وهذه الدراسة ليست ملهاة أفضل فحسب ، وإنما هى أيضا
 ملهاة أخلاقية أفضل من « العدالة الشعرية »^(١) . كما أنها توحى بمبدأ هام من
 مبادئ رسم الشخصية الفكاهية : ذلك المبدأ الذى يقول بأن الشخصية فى الملهاة
 لا تعتمد على الخير أو الشر بقدر ما تعتمد على الكفاية أو عدم الكفاية . من
 شجاعة أو جبن ، وذكاء أو غباء وإدراك سليم أو حماقة . وليس معنى هذا أن
 بطل الملهاة لا يمكن أن يكون قاضلا ، ولكن معناه أنه بطل فكاهى لا بسبب

(١) Poetic justice وهى ختام الرواية بموت الشهيد وانتصار

الشخصية الخيرة .

الفضيلة وإنما بسبب إدراكه السلام. وهذا المبدأ يعنونه شيء من الغموض ، وذلك منذ كانت الملهاة هي الصنو الطبيعي للمسرحية الأخلاقية . غير أن خير ملهاة هي تلك التي تترك المتفرج يستخلص مغزاها بنفسه . وأهم نقط الضعف في الملهة العاطفية الأخيرة أنها لاتراعى هذه القاعدة .

إن بن جونسون يصور شخصياته الفكاهية كأفراد في مجموعة ، أما فولبوني فيشد عن هذه القاعدة . وحتى سير إيسكور المتفاضح ليس سوى هدف لخدعة فيسي ، وستل وهذه هي طبيعة ملهاة الأنماط . ولا يوجد بطل في رحلة كاتربري لنشوسر . كذلك لا يوجد بطل في « ترويلس وكريسيدا » — فالشخصيات الرئيسية الثلاث متساوية في أهميتها في المسرحية . والواقع أن من أهداف الملهاة الرئيسية إبراز العناصر التي لا تقوم بدور البطولة في الحياة . وهذا يؤثر بطبيعة الحال على النموذج الذي يلائمها ، وبخاصة فيما يتصل بتصوير الشخصيات وعقدة المسرحية .

وأشهر كتاب ملهاة الأنماط المتأخرين هو جولد سميت . وقد دفعت كراهيته لنوع معين من القصص بدا له سقيا وموحيا للسخرية ، إلى أن يكتب أحسن عمل أتبعه ، شأنه في هذا شأن فيلدنج . فهو يشكو في مقدمة « الرجل الخجول » من « الرقة » التي أصبحت طابع المسرح ويقول إنه يريد أن يعود إلى (الطبيعة والفكاهة اللتين كانتا أساس الملهاة في القرن الماضي) . وهكذا كانت مسرحياته هجوما واضحا على الملهاة العاطفية . على أن جولد سميت لا يعترض على العاطفة ، وإنما هو يعترض على العاطفة الكاذبة . وقد كان هو نفسه صاحب قلب رقيق حقا — رقيق للغاية ، فلم يكن في حاجة إلى مواقف مسرحية لتبعث الدموع في مآقيه . ولكن قلبه إذا كان رقيقاً ، فقد كان عقله حاذقاً . فمسرحيته (الرجل الخجول) دراسة لنوع معين من الأنانية . من الرغبة في الشهرة وعدم الرغبة في الإساءة ، مما يؤدي في النهاية إلى فقدان الشخصية تماما وعدم القدرة على تأكيد الذات أو عمل أي شيء إيجابي ،

فيصبح المرء عديم النفع لنفسه وللآخرين على السواء . أما مسرحيته (تمسكنت . فتمسكنت) فليست جادة إلى هذا الحد . ولكنها أيضاً تقوم على نمط — هو ذلك النوع من الجبن الممزوج بالغرور الذي يجعل الرجل يغازل فتيات الحانات بينما يفر من النساء اللاتي في مستواه الإجتماعي .

ويعد جولد مميث من أعظم كتاب المسرح الإنجليز تقريباً . ومن الغريب أنه لم يكتب سوى مسرحيتين ، تفسد إحداها نهاية ضعيفة غير مقنعة . وموضوع (الرجل الخجول) رائع لم يطرقه على ما أعلم كاتب إنجليزي من قبل . فالشاب هنيوود يحب الأنسة رتشلاند وهي تحبه . ولكنه لا يجرؤ على مغازلتها بسبب حيائه الكاذب الذي يجعله لا ينسى يفكر في نفسه بدلا من أن يفكر فيها . بل إن جولد مميث يجعل هنيوود يبحث الرجال الآخرين على مغازلة عشيقته المتأية . وقد يبدو هذا غير طبيعي وبعيداً عن الواقع ، ولكنه صحيح بالنسبة للطبيعة البشرية . ومهما يكن من شيء ، فإن جولد مميث على أي حال لم يجد في نفسه الشجاعة لأن يمضي بالموقف حتى نهايته المنطقية . ولو أنه كان مثل مولير لأنزل بهنيوود العقاب الوحيد الذي يستحقه . ولو فرضنا أن هنيوود لم يكن مليها فلم يكن من واجب الأنسة رتشلاند أن ترفضه ، فإن من القواعد المعروفة في الملهاة أن أولئك الذين لا يساعدون أنفسهم قد لا يجدون عوناً من الكتاب المسرحي . وقد كان في استطاعة جولد مميث أن يحدث إصلاحاً حقيقياً في شخصية هنيوود . بأن يجعله يستجمع كل قواه ويظهر قليلا من الدهاء والقسوة حتى يحصل على المرأة التي يحبها ، وأن يظهر شيئا من دماء الحاق الحقة حتى يفهم ويستجيب إلى حبها له . غير أن جولد مميث لا يفعل هذا ولا ذاك . فإنه لم يستطع أن يرى من خلال هذه الدماء الكاذبة تهما . ولا شك في أنه كان يصور نفسه في شخصية هذا البطل .

و من الراجح أن الكتاب المرضى هم فقط الذين يستطيعون أن يصورا أخطاءهم الجسيمة على المسرح مع اقتناعهم بها كل الاقتناع . إن جولد مميث يريدنا أن

نشعر بأنه مهما يكن من شيء فإن هنيوود لطيف حقاً إلى حد ما . وهذا يهدم فكرة المسرحية بأكملها ، الفكرة التي مؤداها أن هنيوود كاذب ومتصنع .

أما مسرحيته الأخرى (تمسكنت فتمكنت) فمسرحية جد ناجحة وهو يعالج فيها الموضوع بطريقة خفيفة ، ويبلغ تسامحه ودمايته إلى الحد الذي ينسينا ذلك النمط الممل الذي ينتمى إليه مارلو . فهو يبين المغزى دون أن يشير سخطاً ولا غضباً ، ويشفي العلة دون أن يتعامل بإظهار خطورتها .

وعلى الرغم من أنني سبق أن قلت : إن من طبيعة ملهارة الأنماط أن تكون شخصياتها وحدات فردية في مجموعة ، إلا أن اهتمامنا قد يكون مركزاً على شخصية واحدة ، كما في مسرحيتي (الرجل الخجول) و (فولبوني) . على أن هذا ليس شائعاً في المسرحيات بقدر ما هو شائع في القصص الطويلة حيث تتاح للكاتب فرصة أكبر يتصرف فيها ، وباعت أوفى لأن يجعل الشخصيات الثانوية تابعة للشخصيات الأكثر أهمية . ولكن حتى القصة الطويلة ، لا يكون الاهتمام دائماً مركزاً على شخصية واحدة . وهو ليس كذلك في رواية (ترسترام شاندي) . وعلى الرغم من أن توم جونز يعتبر بطلاً بكل تأكيد ، فإن مغزى قصة فيلدنج يمكن في التناقض بين توم وبليفيل أكثر مما يمكن في توم كدراسة لشخصية مستقلة أما في روايات جين أوستن فتوجد دائماً شخصية رئيسية ، كما أن بطلاتها جديرات باهتمام خاص .

وأنجح هؤلاء البطلات هن كاترين مورلاند واليزابيث بنيت وإيما وودهاوس وآن إليوت . وهن جميعاً مختلفات عن بقية الشخصيات لسببين : لأننا نرى القصة بأكملها من خلال أعينهن ، ولأنهن جميعاً يتعلقن بشخصية واحدة ، على الرغم من العناوين الثنائية لبعض روايات جين أوستن . ومن الشخصيات البارزة أيضاً دارسي ومسترناتلي وكاتين وتورث ، ولكننا لانكاد نرى هذه الشخصيات إلا من الظاهر . وهذا هو السبب — كما سبق أن قلت — في أننا نسيء الحكم عن هذه الشخصيات

فى كثير من الأحيان . فالقارىء لا يتبين أنه يشارك البطلة وجهة نظرها المنحرفة بعض الشيء ، شأنه فى هذا شأن قارىء القصة البوليسية الذى يستنتج حلاً خاطئاً . وأبرز مثال على ذلك هو دارس .

والقاعدة العامة التى تقوم عليها بطله جين أوستن هى أن لها عقلاً يتعلم من الخبرة . وهذا بالطبع صحيح بوجه خاص بالقياس إلى كاترين . غير أنه صحيح أيضاً بالقياس إلى اليزابيث وإلى إاما وآن . وحتى آن التى ندمت على خطئها قبل أن تبدأ القصة ، كان عليها أن تتغلب على الحياء الذى أدى إلى هذا الخطأ : ذلك الرجل المؤلم فى طبيعة ذكية لا تخلو من الصلف والغرور . ونحن نتبين نمو شخصية هؤلاء البطلات بصفة خاصة بواسطة تلك الملهاة (الداخلية) أو (الباطنية) التى أوردت مثلاً عليها فى صفحتى 31 & 32 والتى تفوقت فيها جين أوستن . وفى الفصل الثالث الذى تحدثت فيه عن موضوع الملهاة ، قلت إن هدف الكاتب الفكاهى الرئيسى طالما كان التمييز بين الناحية الطبيعية والناحية الشاذة فى سلوك الإنسان ، فإنه يترتب على ذلك أن تكون معظم الشخصيات التى يصورها شاذة بالضرورة ، ولكن (شذوذ الشخصيات الفكاهية ليس شذوذاً مطلقاً ، فيجب أن نشعر بأنها قادرة على أن تسلك سلوكاً سويًا لو أرادت) . وعند ما تقوى فى الشخصية الرغبة فى السلوك السوى تصبح الملهاة الداخلية ممكنة . ومن الخصائص التى تتميز بها جميع بطلات جين أوستن توفر هذه الرغبة لديهن . ومن الواضح أنه إذا كان للملهاة أن تعالج الأكفاء من الناس وغير الصالحين منهم على السواء ، فإنه يجب عليها أن تحتوى على فئة ممتازة من الشخصيات التى لديها القدرة على أن تنقد نفسها نقداً مشمراً . وأهم الفضائل التى تعالجها الملهاة هى الشجاعة والأمانة والنزاهة .

وهذه الفضائل هى أيضاً من الخصائص التى يتسم بها أبطال جين أوستن . ولكن بما أنها تصورهم غالباً وهم فى مواقف تمثيلية كما يبدوون فى نظر اليزابيث أو إاما أو آن — فإنه يتحتم أن يكون لهذه البطلات إحساس مرهف . فهن فتيات

قويات الملاحظة . ولكن ليس معنى هذا أن بنود أحكامهن صائبة . بل على العكس غلب في الغالب أحكام خاطئة وإن كانت قاطعة . مثال ذلك أن إما تحكم على مسز إلتون حكماً صائباً ، ولكنها في أكثر الأحيان تخطيء في حكمها على كل شخصيات الرواية فيما عدا نفسها . وهذا يجعلها شخصية رائعة للملهة . شخصية ذكية ، صادقة ، مرحة ، ولكنها تميل إلى الغرور وأبعد ما يكون عن الحكمة .

فالمهة تصور إذن الجانب الإجتماعي من الشخصية . وأغلب الملهة الإنجليزية التي تراعى تقاليد صارمة فيما يتصل بالشخصيات هي ملاهى فترة عودة الملكية بانجلترا . فهناك مقياسان رئيسيان للحكم على الشخصيات في هذه المسرحيات . الأول هو التمييز الواضح الصارم دائماً بين الشخصية المتباهية المتحذلقة و (الشخصية الذكية صاحبة النكسة) .

وقد كان هذا هو أهم مقياس للشخصية المذكورة في تلك الطبقة وفي ذلك العصر ، ولكن العادات والتقاليد تغيرت كثيراً منذ عام ١٧٠٠ ، ولم يعد التمييز واضحاً الآن كما كان في ذلك الوقت . فقد وصف ميرابيل بأنه متحذلق ! والفرق بين النمطين هو أن المتحذلق يقيم حياته كلها على اصطناع آخر الأساليب في السلوك والملابس ، بينما يراعى صاحب النكسة التقاليد طالما كانت توافقه ، ولكنه يسترشد فيها بخبرة وتفكير . فالحياسة عند المتحذلق في مرتبة الشعائر والطقوس ، أما عند صاحب النكسة فخليط من اللهو والجد .

أما المقياس المهم الآخر للحكم على الشخصيات فهو التمييز بين الطبيعة الحيرة والطبيعة الشريرة : وهذا التمييز هام بالمقياس إلى النساء على السواء . فهو الذى يجعل من ميلامانت (التى يعتبر خبثها ذاتها طبيعة خيرة) ومسز ماروود (التى يحرك الحقد جميع تصرفاتها) عاليتين مختلفتين تمام الاختلاف . وكذلك بالنسبة إلى فينول ميرابيل — ويتضح هذا تماماً من المشهد الذى أوردناه في صفحة ٩٦ .

وهذان المقياسان للسلوك ينطبقان تقريباً على جميع القيم الخاصة بشخصيات المهة .

قد يكون من الأفضل أن نفرض الطرف عن استعمال لفظة « عقدة » ، وان
نستخدم بدلاً منها كلمة « بناء » أو « تصميم » (وهو ما تعنيه في الواقع عقدة
الرواية) ، ثم كلمة « قصة » (وهو شيء آخر مختلف عن العقدة أو البناء تماماً) .
فعندما يتحدث الناس عن عقدة الرواية فإنهم يقصدون عادة سلسلة منطقية من
الأحداث الهامة ، كهذه الأحداث التي تبدأ منذ عودة أوديب إلى وطنه حتى موت
زوجته وإصابته بالعمى ، أو منذ انتصارات ماكبت العسكرية حتى اغتياله لدنكن
ثم موته هوفى النهاية . فهذه هي الفكرة التي تراود أذهان النقاد فتجعلهم يسميرون عدداً
كبيراً من ملاحينا : فعقد شبكسبير الفكاهية في نظارهم غير معتنى بها ، وعقد جين
أوستن تافهة ، وعقد كونجريف بعيدة الاحتمال ، وعقد ستيرن مستحيلة الوقوع .
ولكن هذه الفكرة تقوم على مخالطة ومنطق خاطيء : ذلك أن عقدة الملهاة
ينبغي — في نظر هؤلاء النقاد . أن تكون من نفس نوع عقدة المأساة . ولكنهم
ينسون أن الهدف الذي ترمى إليه الملهاة ليس هو نفس الهدف الذي ترمى إليه المأساة .
وهذا يبرر ، بل ويحتم وجود اختلاف في بناء كل من النوعين .

إن من أعمق المبادئ التي وضعها أرسطو مبدأ « الاحتمال أو الضرورة »
في العمل الروائي . وهو لا يقصد بذلك أن الكاتب يجب أن يعطينا صورة لما
حدث في أكثر الأحيان وما يعد بالتالي محتمل الحدوث من الناحية الإحصائية
المجردة ، ولكنه يقصد أنه يجب أن يصور « ما يمكن أن يحدث ... » . ومن سوء
الحظ أنه لم يتم الجملة باستخدام « جواب الشرط » . ولكننا نستطيع أن نستخلص
مما ورد في مواضع أخرى من كتاب « فن الشعر » أن أرسطو يقصد « ما يمكن
أن يحدث إذا فرضنا أن ما تقوم عليه القصة صحيح » ، أو « الشيء الصحيح الذي
يحدث في عالم يخلو من التناقض خلوا تاماً » . وعندما تناول أرسطو المأساة أكد
بنوع خاص ضرورة إمكان الحدوث في تتابع الأحداث . وقد كان في ذلك على
حق تماماً . فشعورنا بأن البطل مسير منذ بداية المسرحية يبرز لنا كيانه وأهميته ،
ويضع بقية الشخصيات في المرتبة الثانية ، وبالتالي يعطينا إحساساً بأهمية الفرد
وبيئته الخاصة . فما لم يكن ثمة تتابع منطقي للسبب والنتيجة في أحداث المسرحية من

بدايتها إلى نهايتها ، لضاع الجو المحزن أو المفجع وتلاشى . وإذا تدخلت صدفة أو أمر عارض في إحدى حلقات هذا التسلسل ، فإن الجو المحزن يضطرب إلى حد بعيد . ولكن هذا ليس هو التأثير الذي تهدف الملهة إلى إحداثه . ففي الملهة يجب أن نشعر بأن الإنسان مخير وليس مسيرا ، بمعنى أنه إذا كان ثمة خطأ في نفسه فإن علاجه يكون في يديه . ولذلك فإن شيكسبير وجين أوستن وغيرها كانوا على حق تماما في عدم اتباعهم القواعد التي قال أرسطو (وكان في قوله على حق تماما) . ان كاتب المأساة يجب ان يتبعها . فلكي تصور تفاعل الشخصية يجب أن تحررها من ضغط الظروف الواقع عليها : وبالتالي يجب أن تجعل قصتك إما قصة خيالية (كما كان يفعل شيكسبير) وإما قصة عادية (كما كانت تفعل جين أوستن) . بل إن الملهة قد تفشل في إحداث التأثير المطلوب لا لشيء إلا لأن الكاتب جهد في أن يجعل عقدة الرواية تتفق تماما مع قانون السبب والنتيجة أو العلة والمعلول ، أو لأنه أصر اصراراً مطلقاً على فكرة القضاء والقدر ، وبخاصة فكرة الجزاء أو العقاب . مسرحية « الأناني »^(١) مثال لهذا : فإذا كانت ثمة شخصية في القصة مقدر لها منذ الفصل الأول أن ينهار طموحها وأن تجرد من احترامها لذاتها ، فإن هذه الشخصية هي سير ويلوبي باتيرن . ذلك أن ميردث يسير به خطوة خطوة نحو مصيره المحتوم ، وهو يفعل هذا في براعة فائقة وإدراك عجيب لمنطق الأحداث .

أما النموذج المطلوب في الملهة فن نوع آخر : إنه تجميع شخصيات لاسلسلة من الأحداث . ففي تناقض الشخصيات وتوازنها في الملهة يتركز الاحتمال ويتجلى خيال الكاتب وقدرته على الابتكار . وأجل عقدة روائية فكاهية معروفة هي عقدة « دون كيشوت »^(٢) حيث يمكن مغزى الرواية كله في التناقض أو التباين بين كيشوت (كيهوته) وسانكو بانزا ، ثم في تناقضين ثانويين داخل إطار هذا التناقض : الأول بين مموتفكير كيشوت وحمالة مسلكه ، والثاني بين أنانية سانكو

(١) تأليف جورج ميريديث George Meredith (١٨٢٧-١٩٠٩) .

(٢) للروائي الأسباني سرفانتز Cervantes (١٥٤٧-١٦١٦) .

الريفية الفجة وبين ولائه الأعمى لسيدة . ولا تقتصر قيمة « دون كيشوت » على احتوائها على شخصيتين من أشهر الشخصيات في الأدب العالمى ، بل لقد أوشك سرفانتس أن يقسم الطبيعة البشرية كلها ممثلة في هاتين الشخصيتين إلى قسمين بالدقة التى يستخدم بها الجراح مبضعه . ومع ذلك فما لقيمة له فى قصة « دون كيشوت » أن يكون للأحداث أى ارتباط ببعضها البعض . بل لا قيمة لترتيب وقوعها . كما أنها جميعا أحداث تافهة وخيالية فى أغلب الأحيان . أما الذى يهم فهو أن الشخصيات تزداد وضوحا سواء فى علاقاتها ببعضها البعض أو فى تمثيلها للطبيعة البشرية .

وأقرب منافس لقصة « دون كيشوت » فى الأدب الإنجليزى من حيث براعة التصميم هى قصة « ترسترام شاندى »^(١) بشخصياتها الأربع ذات التوازن البديع ، وهذه الشخصيات هى : وولتر شاندى وتوبى شاندى ويوريك والامياشى ترم إلا أنها ليس فيها شئ من عظمة التطور وبساطته وسعة أفقه مما نجده فى « دون كيشوت » . وهذا التوازن الجميل بين شخصيات « ترسترام شاندى » يشبه أمثاله فى خطط أحسن مالاهى شيكسبير الثلاث : « حلم ليلة فى منتصف الصيف » و « كاترهوا » و « العاصفة » فى الملهاة الأولى نجد العشاق والجنيات والصناع ، وفى الملهاة الأخيرة نجد برسبيرو وايريل وكالبيان — وكلها شخصيات تمثل أوجه الحياة المهمة وتربطها ببعضها البعض . ويتم هذا فى مسرح أكبر فى المسرحية الأولى وفى عمق أكثر فى المسرحية الأخيرة . أما فى مسرحية « كاترهوا » فإن التفرقة بين الأنماط أقل حدة ، ولكن النفاعل أقوى . فالدوق فرديريك والدوق المنفى وجال وروزالنسد وتنشستون وأودرى — كل هذه الشخصيات تكون سلسلة كل حلقة منها تكشف عن الحلقة التى تسبقها . وتبدأ هذه السلسلة بالشخصية غير الطبيعية تماما وتنتهى بالشخصية التى لا تصنع فيها أبدا . وتكتمل عقدة الرواية بقول تنشستون المشهور^(٢) : « عذراء

(١) تأليف لورانس ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣-١٧٦٨) .

(٢) المشهد الرابع من الفصل الخامس .

فقيرة ياسيدى ، ومخلوقة زميمة . ولكنها ملكى ، وهو قول ربما كان أحكم معلق به شاعر عظيم على الطبيعة البشرية .

أما المسرحيات التى جاءت بعد ذلك ، فأقربها إلى مسرحيات شيكسبير من حيث البناء مسرحية «سنة الحياة» . وفن كونيغريث أشبه بفن شيكسبير رغم ما بينهما من فروق سطحية . فقد تبذ منذ البداية ثمما مبدأى الاحتمال والواقعية كما فهمهما ابن جونسون ونادى بهما (بل قل وأمر بهما) . كما لم يكن يكثر بتفاصيل الموضوع الثانوية ، فكان يصوغها كلما تقدم فى المسرحية ثم يضيف مشهدا إلى آخر بقصد إحداث التأثير المسرحى . وقد سبق أن أشرت فى غير هذا المكان إلى استخدامه للذجوى أو الحديث الفردى والأحداث الجانبية وإلى خياله فى تصوير الشخصيات . وقد تعتمد فى مسرحية «المنافق» فقط أن يستخدم فدا أكثر صرامة يضبط به طريقته الكتابية ، وقد كان هذا تدريبا أفاده فى فنه ، ولكنه لما كان يقوم على فكرة المسرحية الواقعية الدقيقة النقدية (أو غير النقدية) ، فإنه لم يكن مناسباً له ولاناجحاً فيه . أما فى مسرحية «سنة الحياة» فإن القصة — أو «الدسيسة» كما تسمى أحيانا — معقدة للغاية وغامضة ، كما أنها مستحيلة الوقوع بعض الشيء : فن الصعب جدا أن نتتبع تلك المناورات التى تقع بين فينويل ومسز ماروود من جهة ، وبين ميراييل وميلامانت من جهة أخرى ، والتى يستخدم فيها كل فريق بدوره ليدى وشفورت كأداة لتحقيق أغراضه . فإذا نظرنا إلى هذه الدسيسة على أنها عقدة الملهاة ، لحق لنا أن نشكو من أن كونيغريث لم يكن يعرف مهمته ككاتب مسرحى . أما إذا نظرنا إلى الدسيسة على أنها مسألة مفروغ منها وركزنا اهتمامنا على تجميع الشخصيات — كما يجب أن نفعل دائما فى الملهاة — فإن الأمر يختلف اختلافا كبيرا . ويشرح كونيغريث هدفه فى إهداء مسرحيته فيقول : « إننى أرمى إلى تصوير بعض الشخصيات التى يجب أن تبدو مضحكة ، لا بسبب حماقة طبيعية (فهذا شيء غير قابل للإصلاح وبالتالي لا يصلح للمسرح) ولكن بسبب ما تتصدقه من حضور البديهة قبل كل شيء . وحضور البديهة هذا لا يكون مصطنعا أو متكلفا فحسب ، بل زائفاً أيضاً . وموضوع مسرحيته المذكورة هو

التظاهر أو التصنع في مداه الشامل وبأوسع مجاله - من التظاهر بالشباب والجمال في ليدى وشفورت المبتذلة الشمطاء والحياة المتعمدة في فينول ، إلى أقصى درجات التظاهر والتصنع في ميلامانت بتظاهرها الساحر بالقسوة أو الاستقلال ذلك التظاهر الذى كان قد بدأ ينهار بالفعل في أول المسرحية . ويرى كونجريف أن عكس التظاهر هو الطبيعة ، التى تشمل الطبيعة الحيرة . وهو يفرق في حذق بالغ بين من تكون طبيعتهم الحيرة مجرد طلاء وأولئك الذين تكون طبيعتهم أساسا طبيعية شريرة وعفنة ، فاسدة . وكذلك بين هؤلاء الذين تشوه طبيعتهم بما يبسطحية يسيرة ، وأولئك الذين تغلغل الغدر والغش في طبائعهم حتى يقضى عليهم . وقد سبق أن تحدثت عن التناقض شيئا فشيئا بين كل من فينول ومسرماروود وبين ميراييل وميلامانت والذى لا ينفك يتناقض نجد هذا التناقض ذاته بصورة أقل بين تصنع سير وافول وتوود الذى لا ينفك يزداد وبين تصنع أخيه المتخدل الذى يزداد وضوحا .

والعقدة الفكاهية الجيدة دليل على وضوح نظرة المؤلف . وتدل مسرحية «سنة الحياة» على تطور عظيم في تفكير كونجريف ذاته . فقد نبذ نهائيا التظاهر بالجفاء والتجرد من الشعور الذى بعد عيبا في كثير من ملامح عصر عودة الملكية ، وبدرجة أقل في مسرحياته الأولى . ولم يعد أيضا يبدى هذا الاهتمام الزائد باظهار الخدق والمهارة : ولكن ليس معنى هذا إطلاقا أن معين ألمعته قد نضب . فهو يورد المغزى الأدبي في براعة فنية ودون أى تفاخر أو مباهاة . ثم هو لم يذس معايريه في فورة الشعور الخير الساذج كما يفعل الكتاب الأقل شأنا عندما يبدون الوقار والجد . إنه لا يرحم فينول ، ولا مسرماروود المسكينه نفسها ، ولا وتوود الذى يعد أقل خطرا وإن كان ينفث مموسه كالآخرين تماما . ومن جهة أخرى فإن ليدى وشفورت ومسر فينول - اللتين ليستاسوى شخصيتين تافهتين خائبتين - كان عليهما أن يدفعنا ثمن ضعفهما ، وإن كان كونجريف يترفق بهما في النهاية . والمسرحية متقنة بما تحويه من إنسانية وما تتسم به من تناسب . كما أنها تحتوى على

ذلك الصدق الذى يعد ضروريا جدا فى الأدب ، وإن كان من الصعوبة بمكان تعريفه أو الحكم عليه .

وثمة تناقض مماثل إلى حد ما بين الدسيسة والعقدة الحقيقية فى رواية « توم جونز » . وقد أثنى النقاد على الملهة التى أخفى بها فيلدنج سر نسب توم جونز فى الجزء الأول من الكتاب ثم طريقة كشفه عنه فى نهاية القصة . ومن المعقول أن تؤدى الصدمة التى لفيها توم نتيجة اعتقاده أن مسز ووترز هى والدته ، إلى شفائه بما كان . يعذبه من هذا الهياج المتأجج المضطرب ولكننا نستطيع أن نقول بصفة عامة أن القصة بعيدة الإحتمال كل البعد . ففيها من المصادفات قدر أكبر مما ينبغى ، كما أن توفيق توم فى النهاية لا يكاد يرجع إطلاقا إلى مجهوداته ، وإنما يرجع فى الغالب إلى مشيئة المؤلف . ويدعى فيلدنج فى كتابه دائما أنه يتبع الطبيعة : وأنه يصور الحياة كما هى ، وليس كما ينبغى أن تكون . وهو يحقق هذا القول إلى حد بعيد فى تصوير شخصيات ، وبخاصة بطل الرواية . إلا أننا نستطاع أن نقول إنه يفعل هذا فى الأحداث التى تقع فى نهاية الرواية . فإن الطريقة التى يجعل بها كل شيء يتحول فجأة فى صالح توم وضد بليغيل ، لما يشاء الضجر . وحتى إذا كنا على استعداد لأن نسلم بأن الخيانة فى دنيانا هذه شيء لا بد أن يفتضح فى النهاية ، وأن الفضيلة تنال جزاءها المادى بصفة عامة ، فمن المحتمل أننا سوف نزعج من السهولة والدقة اللتين حققت بهما العدالة نفسها فى هذه القصة .

ومع ذلك ، فبمجرد أن نتبين المبدأ الحقيقى الذى تقوم عليه فكرة هذا الكتاب ، فإن هذا النقد يصبح فى غير محله . إن فيلدنج لا يعطينا تطورا محتوما فى مصير توم جونز كما يفعل هاردى مثلا بالنسبة إلى هشارد فى « عمدة كاستربريدج » فعقدة « توم جونز » عقدة فكاهية تقوم على تجميع الشخصيات أكثر مما تقوم على تسلسل الأحداث . ومحور الصورة هو التباين أو التناقض بين توم وأخيه بليغيل ، بين الإنسان كحيوان تلقائى وبين الإنسان كآلة حاسبة . ولكن هذا فى حد ذاته لا يعبر عن أكثر من ربع ما يريد فيلدنج أن يقوله . والكتاب ليس دفاعا عن

الحيوانية بالطبع . ولذلك فإن فيلدينج يقدم لنا «حيوانين» آخرين ليظهر فيهما أوجه الفرق بينهما وبين توم ، وهذان هما السيد وسترن ومولى سيجريم ، الأول جنت عليه عاداته الفظة فجردته من نعمة الفطنة ، والثانية جنت عليها الورائة والبيئة السيئة فجردتها من الشرف واحترام الذات . وهاتان الشخصيتان تلتفان من شخصية توم الذى يجمع بين الحساسية والأمانة . وهناك من جهة أخرى شخصية صوفيا التى تقسم ببساطة توم وإن برئت من أخطائه . كذلك يوجد فى معسكر بليفيل محتالان أقل خطراً هما ثواكم ، وسكوير . فهما أنانيان غادران مثله ، ولكهما يجملاانه يبدو أخطر شأنًا لأن دهاء المادى . ينقصهما ولأن طبيعتهما تنطوى على بعض المبادئ . ويتضح الفرق بينهما فى نهاية القصة حيث يلتقيان معاملة مختلفة ، فطبيعة سكوير تخلو من القسوة والحبث اللذين نلحسا فى ثواكم وليفيل وهذا التناقض موجود كذلك بين حيوية مسز فتزياتريك تلك الحيوية التى هى أميل إلى الفساد وتربية ليدى بلاستون تلك التريبة السطحية . وأخيرا نجد ذلك التناقض بين ضعف بارتريدج الأنانى وضعف توم المنزه عن الغرض . وهكذا دواليك إلى آخر هذه المقارنات التى تحمل فى ظاهرها تناقضاً واضحاً كل الوضوح ، ولكنها تبين دائماً بطريقة أو بأخرى الفكرة الرئيسية التى يدور الموضوع حولها فى جلاء ونقاء .

ونحن لا نجد مثل هذا التناقض بين عقدة القصة وسيستها فى أحسن روايات جين أوستن حبسكة — أعنى قصة إما كما أن تجمع الشخصيات غير واضح فيها . ومع ذلك فبالرغم من أننا نستطيع أن نتبع سلسلة منطقية من الأحداث تؤدى فى النهاية إلى زواج إما ومستر نايتلى ، وبالرغم من أن أزمة هذه القصة (المشهد الذى أوردته فى الفصل الثانى) يتفق حدوثها مع أزمة العقدة ، فمن الواضح ان مغزى القصة لا يمكن فيما يحدث لإما وللمحيط الذى تعيش فيه بقدر ما يمكن فى كيفية تطور شخصيتها وكيفية إفصاحها عن نفسها . ومع ذلك فإن التناقض بين الشخصية وأحداث القصة أفضل بكثير مما نألفه فى الملهاة . العقبة الكؤودالتى تقف فى طريق إما هى جين فيرفاكس . فليديها من الذكاء وقوة الشخصية أكثر مما لدى إما ، حتى أنها تبرها على الرغم منها تماماً . أضف إلى هذا أنها شخصية مفاجئة ،

فقد كانت جين أوستن جريئة تماما عندما قدمتها في ملهاة ، بل وبشت الحياة في مأساتها بأن ربطت مصيرها بمصير فرانك ذى الشخصية السطحية الأنانية . على أن المأساة لا تتجاوز حدود النامح ولا تنفذ إلى عالم هايرى ذلك العالم الفكاهى الصغير . ولكن هاتين الشخصيتين لا تتحركان في مصيرها كما تتحكم إما ومستر نايتلى . وعملهما هو أن يكشف ، إلى حين ، عن الجانب الوضع في إما ، تماما كما يظهر مستر نايتلى دائما وبصورة أعمق الجانب الطيب فيها وكما أن مسيئته تفضح الصفات الفظة في إما (مما يبعث الأسى في نفس مستر نايتلى) كذلك فإن مسز التون تكشف عن نشأة إما الطيبة العريقة . وقد سبق أن أشرت إلى التهكم الذى تنقلب به أوضاع إما وهارييت إلى حين عندما تتأزم الأمور . نجد قلبا للأوضاع مماثلا عند مستر نايتلى وإما عندما يتبين مستر نايتلى — وهو الذى وضعها في حزم طوال حياتها — أن توازنه قد اختل ، بل طرد من الميدان ، بسبب غيرة فرانك . وتفسير إحساس جين أوستن مما ينبغي أن تكون عليه صورة القصة ينحصر في فهمها للشخصية وقانونها الخلفى الثابت المجرب تجربة جيدة . فهي تتفوق في هذا المضمار تفوقا كبيرا على أى كاتب فكاهى إنجليزى ماعدا تشوسر . وما علينا إلا أن نقرأ « ترويلس وكريسيدا » لنجد أن أى ملهاة تسير وفق القواعد ذاتها التى تتبعها إما . فمناذج الشخصية والأحداث يمكن رؤيتها كل على حدة . لكنهما ينسجمان ويتوافقان في كل نقطة من نقاطهما ، فيكونان نموذجا ذا بعدين .

على أن جميع من جاءوا بعد تشوسر لم يتفوقوا عليه في فن القصة . فعلى الرغم من أن « ترويلس وكريسيدا » قصيدة طويلة ، فهي لا تحتوى إلا على خمس شخصيات رئيسية هي : ترويلس ، وكريسيدا ، وباندروس ، وديوميد ، وهكتور . إلا أن ثمة عاملا آخر فى المسرحية ، هو الراى العام الذى يلعب دورا هاما فى موضعين منها ، فى مستهل القصيدة ، عندما يهرب كالحاس (والد كريسيدا) إلى اليونانيين ، يغلى مرجل الغضب فى صدور أهل طرواده ويطالبون بالانتقام منه ومن عائلته بأسرها ، مما يدفع كريسيدا التى استبد بها الخوف إلى أن تحتفى بهكتور

كذلك في بداية الكتاب الرابع ، عندما يعرض الإغريق أن يستبدلوا أثينور بكريسيديا ، يحتج هكتور بأنها ليست سجينه وبأن أهل طروادة لا يبيعون النساء . ولكن صيحات الشعب تتعالى من جديد فيرضخ البرلمان ويتم تسليم كريسيديا في الوقت المناسب . فالغباء والقسوة اللذان تتسم بهما مشاعر الجماهيرها من الموضوعات التي لا يفتأ تشوسر يعالجها (فهما مثالا للفكرة الرئيسية في « قصة الكاتب » Clerk's Tale ، كما أنهما هما السبب في التعليق الوحيد الذي صدر على لسان تشوسر في جميع « قصص كانتبري ») . إن هذا الحب المتأصل الذي تتسم به الغوغاء هو الأساس الذي تستند إليه قصة « ترويلس وكريسيديا » . إنه القوة الخارجية الوحيدة التي لها أي قدر من الأهمية والتي كتب على شخصيات الرواية الرئيسية أن تتصارع معها ، القوة التي تقهر هكتور الذي يتوقف مصير طروادة على قدرته كجندى وعلى فضائله كرجل ، والتي تلزم ترويلس الصمت تماما في هذه المناسبة رغم أنه يكون فيها بعد مستعداً لأن يحددها بأن يقال كريسيديا وخوف كريسيديا من هذه القوة هو أيضا أقوى الدوافع التي تحفزها والتي تفوق حبها لترويلس واحترامها لذاتها .

وإذا كان ضغط الرأي العام لا يمكن دفعه ، فإن القصة تصبح كما يسميها تشوسر « مأساة » . ولكن على الرغم من أنه يصور هذا الضغط في صورة الشيء المائل الخفيف ، فليس ثمة ما يدعونا إلى الاعتقاد بأنه كان يعده شيئا حائما أولا مرد له ، ولو في هذه القصة بالذات . فعندما يحاول بانداروس أن ينتشل ترويلس من وهدة اليأس يقول له فيما يقول إن الرأي العام سريع الزوال بقدر ما هو عنيف :

فأجابه بانداروس : أيها الصديق ، قد تستطيع ذلك ،

ولكن هذا لا يروقي .

ولو كانت لي مكانتك

لذهبت معي

رغم الضجة التي كانت تثيرها هذه المدينة .

غير أنني لا أحتمل مثل هذه الآلام .

فلتتجول ما يحلو لك التجوال في غير هذا المكان .

إن بانداروس بلا شك ليس لسان حال تشوسر . فهو شخصية من شخصيات الحكاية له وجهة نظره الخاصة التي لا تعبر عن وجهة نظر تشوسر آخر الأمر . ولكن العقدة في هذه الحالة تؤكد رأى بانداروس . والواقع أن ترويلس يقرر قبول نصيحته ، وكان على استعداد لأن يفعل ذلك لولا مقاومة كريسيديا ، بل كان على استعداد لأن يفر بها في آخر لحظة لولا خوفه من أن يصيبها باذى في خضم ذلك الصراع .

اما بقية القصة كما يرويها تشوسر فتتألف بأكملها من تفاعل الشخصيات ، ويكون الموضوع الرئيسي فيها هو مسلك كريسيديا الذى يتجلى في قلبها المتقلب ، وكيف أنها خدعت ترويلس فلم تف بعهد حبه ، وقد يحنج البعض بأنه ليس ذنبها أن يقع ترويلس في هواها أو أن يقرر أهل طرواده إرسالها إلى أبيها بدلا من أنتينور . وربما قبل أيضا : إنها خدعت في استسلامها إلى ترويلس وإنه لم يسكن على حق في أن ينتظر منها الإخلاص له . ولكن هذا ليس هو شعور تشوسر ، ولا شعور كريسيديا نفسها (ولعل هذا هو الأهم) . فهو يقول إنه لا يريد أن يوجه إليها اللوم ، وإنه يود أن يلتمس لها العذر لو استطاع : وهو يقول إنه ما من امرأة حزنت أكثر مما حزنت عندما خدعت ترويلس . وهذا الحكم الواضح على مسلك كريسيديا تشيع في روح الملهاة أكثر مما تشيع في روح المأساة . فالمأساة تتأثر بالشخصية التي تسقط ولا تصدر حكما عليها . والواقع أنها رغم ترددتها الذى يتسم بالحرص والحذر ، تسعد عندما تجدد نفسها بين ذراعى ترويلس . بل إن صراحتها التي تعد من صفاتها الطيبة تحملها على الاعتراف بأنها إذا لم تكن قد استسلمت فإنها لم تكن حيث هي الآن . وبعد أن ترك ترويلس لديوميد إذا هي تبرئه من كل لوم .

على أننا لا نستطيع لو كنا في هذا الوضع أن نتصرف على هذا النحو جملة وتفصيلا . فنحن ندين ترويلس لأنه ترك بانداروس يقوم نيابة عنه في طلبه الزواج منها ، وبطريقة جعلت عواطف ترويلس السامية تبدو عواطف سخيفة . وليس معنى ذلك

أنه كان منافقاً ، ولكن معناه انه كان في موقف مائع تماماً ، مثل موقف توم جوتز عند ما عرض الزواج على ليدى ييلاستون من أجل النقود التي كانت تعطيه . كذلك ربما لنأه على عدم فهمه لكريسيدا ، وأنقاله بهذا ، ذلك الأقال غير العادل على شخصيتها الرقيقة ، عديمة المبالاة أيضا .

والواقع أننا لا نتصور أن توجد امرأة لا تصلح لأن تكون عشيقة كما لا تصلح كريسيدا لهذا الغرض . ولذلك فإننا ندين باندوراس آخر الأمر . وهو الذي عرف كلا منهما جيدا والذي استسلم — استسلاما ربما كان أشنع بما استسلمت إنا — إلى ذوقه في التوسط للزواج . ولا شك أن نواياه كانت طيبة . ولكن المعايير التي لا تدع من أمور الملهاة شيئا إلا استقصته لا تدخل في اعتبارها النوايا الطيبة . فعندما تواجه ترويلس وكريسيدا أول صعوبة حقيقية ، تبين كيف كان باندوراس صديقا شريرا لكل منهما — كذلك نذكر ذلك الذي قاله تشوسر أكثر من مرة وهو أن باندوروس قد أفسد علاقاته الغرامية هو نفسه ، فلا نعجب بعد ذلك أن يكون قد أفسد علاقة الإثنين . وقد صور لنا تشوسر أكمل تصوير كيف كانت سخريته غير مناسبة إطلاقا رغم ما فيها من سحر . وهو يصبح عديم النفع وعاطفيا أكثر فأكثر ، حتى لا يستطيع أن يفعل شيئا في النهاية سوى أن يسب كريسيدا ، الأمر الذي لا يحق له أن يفعله من دون الناس جميعا ، وما تأباه إنسانية ترويلس . وتتضح حقيقة خيال تشوسر من الطريقة التي يتوارى بها باندوروس على هذا النحو من القصة في مرحلتها الأخيرة ، على الرغم من أنه كان أكثر الشخصيات تأثيرا وجاذبية في المراحل الأولى من تلك القصة . ذلك أن باندوروس لم يكن أحق ولا خبيثا ، ولا تنجلي نقائصه إلا عندما يجتمع بكريسيدا وترويلس ، أو على الأقل يبدو كذلك بالنسبة لعين تشوسر الفاحصة .

أما المشهد البالغ منتهى الدقة فهو الحديث الأخير بين العاشقين في الفراش في الليلة السابقة لرحيل كريسيدا من طروادة . إن مظهر كريسيدا مظهر معتول .

مقبول . فهي يجب أن ترحل ، ولكنها سوف تعود ثانية . إنها سوف تفعل بالطبع ما يطلبه منها — ولكن البرلمان قد قرر أن يرسلها إلى والدها . وفي هذا من الألم والشجن مافيه ، ولكن الرحلة لن تستغرق إلا سويعات . ثم إن هناك هدنة . وهو سوف يسمع أخبارها وقبل أن تنتهي الهدنة ستكون قد عادت . وكم من مرة كانا يفترقان فلا يلتقيان إلا كل خمسة عشر يوما — أفلا يستطيع الآن أن ينتظر عشرة أيام حتى تعود ؟ ثم إن جميع أقاربها — ما عدا والدها — في طرواده . وكذلك أملاكها . وفوق هذا كله حبيبها العزيز . إن كل ما يريد أبوها أن يعرفه هو كيف تكون حالها في طرواده . وعند ما يعرف أنها سعيدة فلن يخشيا احتجاجه لها . هذا فضلا عن حديث الجميع عن السلم . وحتى إذا لم تكن ثمة سلم ، فماذا عساها فاعلة في معسكر اليونان حيث الخوف الدائم من أولئك الجنود ؟ ثم إن أبها شيخ عجوز ، وهي سوف تقنعه بأن يعيدها ثانية لتأتي بنقودها ولتعقد الصلح بينه وبين بريام — إنها سوف تحوله عن نبوءته ووجبه . وهكذا ترتفع روحها المعنوية حتى تستعيد مرحها المعتاد . ويقول تشوسر إنها قصدت هذا بالفعل . وينعت ترويلس إلى هذا المراء وذلك اللغو ويضطر إلى تصديقها وإن كان قلبه يخالجه الشك . ولكنه قبل أن يوافق ، يتحدثها بما يساور قلبه ، وكيف أن الأمر ، ليس بالسهولة ولا البساطة التي تتحدث عنها ، ويتوسل إليها أن تتسلل معه في الصباح قبل أن يسبق السيف العزل . فإن لديه أصدقاء سوف يستقبلونهما ويكرمونهما . ولكن كريسيدا تأبى أن تنصت إلى ما يقول : إذ أنهما يستطيعان أن يهربا ، ولكنهما سوف يندمان إن فعلا . وجميع مخاوفه لا تقوم على أساس . ثم إن طرواده في حاجة إلى معوته . وماذا عسى أن يقول الناس إن هما أقدما على الحرب ؟ وماذا يكون مصير ممعته وممعنها ؟ ولكن ترويلس ما زال غير مقتنع . إنه يستطيع أن ينتظر عشرة أيام : ولكنه يستحلفها بحق السماء أن تهرب معه ، لأن قلبه يحدثه بأن هذا خير ما يمكن عمله . وعندئذ تستخدم آخر أسلحتها النسائية : « إنني أرى أنك لا تثق في — فلو أنك تبينتي كيف يؤلمني هذا لما مضيت في كلامك على هذا النحو . » ثم تكرر وعدها بالعودة ، وتطلب منه أن يطيب نفساً ،

وَألا يجعل التعاسة تخيم على لحظاتها الأخرى ، وأن يكون مخلصاً لها مهما حدث .
وهكذا يرضخ لها وينهى كلامه بذلك البيت الحزين : « لم أعد أستطيع ... »

وفي هذا المشهد من الملهاة المثيرة للشجون تلتقي كل الأحداث السابقة . كما
أن كل الأحداث المطلقة كلها تنبعث منه . فاستهخاف كريسيديا ، وتحدثها عن
المصاعب التي هي أخطر من أن يتحدث أحد عنها مجرد حديث ، واهتمامها المبتذل
بالوقار ، ومعاملتها لترويلس تلك المعاملة المجردة من الضمير : كل هذا مهدله
نشوس في ذلك المشهد بين كريسيديا وهكتور ، وفي محادثاتها مع بانداروس ،
ثم في تلك الملهاة الباطنية التي ينطوي عليها ترددها قبل أن تستسلم إلى
ترويلس . أما الشيء الذي يصدمننا في هذا المشهد فهو أن ترويلس لا يثق
فيها صراحة . ويرجع بعض هذا الشك إلى أنه لا يثق في نفسه هو بالذات .
فهو لم يجرب تأثيره على كريسيديا قط ، بل لم يتودد إليها بنفسه —
فقد كان ينداروس هو الذي يقوم بكل هذا نيابة عنه . ولشد ما يتمنى
المرء هنا أن تكون له صفات ديوميدي ، إذ لا يخفى أن ديوميدي هو ذلك
الصنف من العشاق الذي كان يناسب كريسيديا حقاً . ولكن هذه الأمنية
تم عن سوء فهم للقصة بأكملها . فكريسيديا صادقة في شئئين مما تقول
بالرغم من كل ما تنغمس فيه من خداع النفس . فهي تأتمر بأمر ترويلس ،
وهذا هو دأبها . وهي قد فعلت ما أرادها بانداروس أن تفعل ، رغم
أنه لم يكن من الواجب أبداً أن تتورط مع أحد إلى هذا الحد سوى ترويلس .
ثم إنها مسوقة بطبيعتها إلى أن تفعل ما يطلبه منا ديوميدي . أما الشيء
الآخر الذي كانت صادقة في التصريح به فهو إنها إذا هربا معاً فسوف
يندمان على فعلتهما . فعلى الرغم من أن ترويلس كان على استعداد لأن
يضحي بكل شيء في سبيلها ، فهي لم تكن مستعدة لأن تتخلى عن راحتها
ووقارها . كل هذا كان يحس به ترويلس في قرارة نفسه وإن كان لا يدركه
بعقله . لقد كان يعرف أنها ليست المرأة التي تناسبه وأنه كان على صواب
في أن يدعها تذهب . فلم يعد ثمة وقت يختبر فيه حب كريسيديا (وهو ما كان يجب

أن يتم من قبل) . إن من الأفضل له أن يأمل هذا من أن يبقيا عشيقته له بالقوة يزداد تأيها عليه يوماً بعد يوم ، فكريسيدا ليست فتاة وإنما هي امرأة ناضجة لها شخصيتها المكتملة تمام الاكتمال .

وفي النهاية الغريبة التي تنتهي بها القصيدة نرى ترويلس وهو يطل من السماء ويضحك على أحزان أولئك الذين يكون موته . ثم يصرح لنا برأيه في « الشهرة العمياء التي قد لاتدوم » . ويشك بعض القراء المحدثين في صدق النصيحة التي يهديها تشوسر إلى « الشباب الناضر من الفتيات والفتيات » بأن يجعلوا من الله ملاذاً من غرور الدنيا . ولكن هذا هو المغزى الذي ترمى إليه القصيدة ، وإن كان كاتب القرن العشرين يميل في الغالب إلى ألا يجعل الله بمنأى عن ذلك كله : فالواقع أن تلك المسألة الغرامية لم تكن تستحق كل هذه الجلبة وكل تلك المشاعر التي أثارها . ومن الأوفق أن يكون ترويلس هو الذي يطلق الضحكة الأخيرة وليس بانداروس ، فهو الوحيد — من بين الثالث — الذي أوتى من الشخصية ما يسمح له بأن يتعلم من الحكمة مايجعله يرى الأشياء على حقيقتها . صحيح أنه كان أحق في موقفه من كريسيدا . واسكن الأحق الذي يثبت على حماقته يصبح عاقلاً كما يقول بليك . وصحيح أيضاً أن الملامى الحديثة لا تنتهي عادة في السماء . ولكن ليس ثمة ما يمنع من أن تنتهي كذلك (وتسكاد مسرحية برنارد شو « سانت جون » تنتهي تلك النهاية) . أضف إلى هذا أن السماء كانت مكاناً طبيعياً وواقعياً بالنسبة للرجل الإنجليزي في القرن الرابع عشر أكثر مما هي بالنسبة لذراريه في القرن العشرين . وعلى أية حال فإن المآسى لا تنتهي بالضحك الذي يتسم بالحكمة والعقل .

لقد حاولت في هذا التحليل الذي يميل إلى الإسهاب أحياناً أن أبين طبيعة العقدة في الملهاة ، فبينت أن عدم توافر المنطق في تسلسل الأحداث لا يعد ضعفاً في فن الكتاب وإنما هو مما يلائم الملهاة ، وإن كانت الأحداث

تفسرها — مالم تخرج عن المؤلف (كما في « إمام » و « ترويلس ») — يمكن أن تسير في تتابع منطقي فعقدة الملهاة الجيدة تعتمد أساسا على التوازن والتناسب الصحيحين بين الشخصيات ، وعلى الكشف التدريجي عن طبيعتها الصحيحة بواسطة التناقض أو التباين والتفاعل والتأثير المتبادل . والنوع الوحيد من العقدة الذي اعتدنا ان نعترف به هذا النموذج الذي يقوم على الزمان ، ولعل ذلك يرجع إلى أرسطو ، دون أن يكون له دخل فيه (لأنه كان يكتب عن المأساة وليس عن الملهاة) . ولكن ليس ثمة ما يبرر هذه النظرة المحدودة . إذ هناك على الأقل نوعان من العقدة : العقدة المفجعة — في الزمان ، والعقدة المضحكة — في المدى .

الفصل السادس

حدود الملهاة

إن الصعوبة الرئيسية في أية محاولة لاكتشاف طبيعة الملهاة بالطرق الاستقرائية هي اختيار نماذج نصل منها إلى التعميم وبالأحرى إلى وضع القواعد العامة . فنحن لا نستطيع أن نقوم بهذا الاختيار دون أن نكون أولاً فكرة عن الملهاة ترشدنا إلى ذلك الاختيار . وقد بدأت بعرض فكرة عن الملهاة ، ثم بنيت اختياري للنماذج على تلك الفكرة . ولذلك فأنا لا أزعـم أنني استخدمت ما يعد في هذا العصر طريقة علمية خالصة . كما أنني لا أعتقد أن مثل هذه الطريقة يمكن تطبيقها على الأدب إلا في أضيق الحدود وفي أغراض تخرج عن نطاق هذا الكتاب . ومع ذلك فإن البدء بفكرة ثم توضيحها بأمثلة ليس طريقة احتيالية أو طريقة غير ملائمة في علاجنا للأدب . بل هو الوسيلة الوحيدة لوضع القواعد العامة أمام الناقد الأدبي . كما سبق أن قلت في فصل أسبق ، والأفكار التي يحق أن تسمى بهذا الاسم ليست هي الأفكار التعسفية ، ثم هي لا تتكون في منطقة فراغ منعزلة في العقل ، وإنما هي نتيجة المدركات المتعددة التي مثلها العقل واستوعبها ، وتم التوفيق بينها وبين ما فيه من معرفة وخبرة ، ثم انضح أنها خير ما وصلت إليه قدرته . ولا يستطيع إنسان أن يزعم أنه يقدر على هذا العمل بطريقة صحيحة صحيحة مطلقة . ولكنه يأمل أن يقترب بهذه الطريقة من الحقيقة وأن يكون الحكم على عمله فيما بعد بما يسفر عنه هذا العمل من نتائج .

وفكرة الملهاة التي اتخذتها نقطة بداية لنفسى تنطبق على مجموعة مختلفة من الكتاب ممن استخلصتها عنهم أيضاً . وأهم هؤلاء الكتاب هم : شوسر وشيكسبير وبن جونسون وكوتنجريف وجولد سميت وستيرن وفيلدينج وجين أوستن

وبرناردشو . والفكرة إنجليزية أساساً ، وإن لم تكن إنجليزية خالصة . ذلك أنه لم يكن من المشتركين فيها سرفانتز ومولير فحسب ، بل لقد أسهم فيها كثير من كتاب المسرحيات الفرنسية الحديثة ، بل لقد ظهرت في أفلام رينى كلير . كما أسهم فيها كثيرون ممن كتبوا عن الملهاة منذ عهد بن جونسون ، وكثيرون ممن كتبوا عن الفروع الأخرى للمسرحية والأدب ، وعن الأدب بصفة عامة . وهكذا ارتسمت في ذهني حدود الملهاة في صورة أوضح نوعاً ومختلفة عن الصورة التي تنقلها التسمية المتغيرة العارضة . أضف إلى هذا أنني حاولت أن أستخدم في ذلك طريقة استقرائية وأن أدع الأمثلة التي أوردتها تتحدث عن نفسها . ولكن ما دمت قد وجدت أنني أوردت قصيدة واحدة هامة يعدها الناس مأساة ، واستبعدت بعض المسرحيات التي يعدونها من الملهي ، فقد بقي أن أقول شيئاً عما يتأخم الملهاة من الصور المسرحية ، وعما يقع وراء هذه الصور مباشرة .

تتفق المأساة مع الملهاة وتختلف عنها في جميع الوجوه — في المادة الموضوعية وفي الأسلوب وفي تصوير الشخصيات وفي البناء . وقد بلغ هذا الاختلاف من الوضوح والأهمية إلى حد أن معظم الكتاب ابتداء من أرسطو حتى عهد قريب منا كل القرب ، اعتقدوا أن المأساة والملهاة ليستا بمجرد تقليد ، وإنما هما يعكسان حقيقة واقعة ثابتة . وهذا الاعتقاد لا هو بالاعتقاد القوي ولا بالاعتقاد المقبول بصفة عامة في الوقت الحاضر . صحيح أنه لا يوجد شيء مفاجع أو شيء مضحك ، وإنما تفكيرنا فيه هو الذي يجعله كذلك . ولكن إذا كان تفكيرنا فيه هو الذي يجعل الشيء كذلك ، كان الشيء إما مضحكا أو مفاجعا . فالتفكير حقيقة . ومن ناحية أخرى ليس من السهل دائماً ولا بأية طريقة من الطرق أن نرسم خطاً فاصلاً بين المأساة والملهاة . ولعل السبب في ذلك هو أن هذا الخط طبيعي وليس صناعياً . والعادة إحدى مصادر هذه الصعوبة . فهي تقوم بدور مخادع في هذه التسمية ، الأمر الذي يحير الفلاسفة . فقد وصف تشوسر قصته « ترويلس وكريسيدا » فقال إنها « مأساته الصغيرة » . ومن غير المعقول أن يكون مثل هذا الكاتب العظيم الحريص قد أخطأ عند ما أطلق هذا الوصف على أحسن قصصه من حيث التصميم ،

ووضوح التصوير . ولكن من حسن التوفيق انه أورد تعريفاً في أبيات مشهورة في مقدمة « قصة الراهب » ، تبين أن فكرة المأساة في العصور الوسطى لم تكن تتفق تماماً مع ما كان معروفاً في اليونان القديمة ولا ما هو معروف في أوروبا الحديثة . فهو يتخير صمة عامة من سمات المأساة ، لكنها لا تكون من السمات الجوهرية ، التي يتحتم وجودها في المأساة ، ولا تتعارض تماماً مع الملهاة ، وذلك حيث يقول :

« المأساة هي أن تروى قصة معينة .

بما تحدثنا به الكتب القديمة ، كان تذكر مثلاً ما .

كان من أمر ذلك الذي وصل إلى أوج النجاح والازدهار .

ثم إذا هو يهوى من قمة عليائه .

ليتردى في هوة الشقاء وينتهي نهاية تعسة » .

فها هو ذا ترويلس في دورة عليائه لكنه رغم ترديه في هوة الشقاء لم ينته نهاية تعسة .

ولعل تشوسر عند ما أطلق على مأساته اسم « المأساة الصغيرة » لم يفعل ذلك مجرد التواضع أو التظاهر ، وإنما لأنه شعر أن القصة حتى بمعناها في العصور الوسطى كانت مجرد مأساة صغيرة . أما أنا فلا أتردد في اعتبارها ملهاة . ويسعدني أن أجد نفسي في هذا متفقاً مع مستر مارك فان دورين ^(١) .

وثمة كاتب آخر أقرب كثيراً إلى عصرنا ويبدو لي أنه كتب ملاهى تقرب من المأسى ، وأعنى به تشيكوف ^(٢) ، فهو يحس مشاعر شخصياته ، شأنه في هذا شأن تشوسر . ولكنه — مثل تشوسر أيضاً — ينظر إليها — وهو في عزلة عنها تماماً — على أنها أنماط اجتماعية ونفسية ، يقيم بينها أبداع نوع من التوازن ،

(١) في كتابه The Noble Voice (Un.S.A, 1946)

(٢) انطون تشيكوف Anton Chekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) .

ولا يسمح أبدا لشخصية منها بأن ترتفع أو تنخفض عن القيم البشرية العادية . وعلى الرغم من أن بيئة هذه الشخصيات تضغط عليها بشدة ، فإننا نخطئ إذا اعتقدنا أن تشيكوف قصد أن يصورها على أنها مقضى عليها بالهلاك بالطريقة التي يقضى بها على الشخصيات المفجعة . أما الشيء المقضى عليه بالهلاك فهو الوسط الاجتماعي الذي يعيشون فيه . وهذا شيء مختلف عما نحن بصدده كل الاختلاف . وهكذا كان الوسط الاجتماعي الذي كان يعيش فيه ترويلس : والذي كان مقدرًا لعالم ديوميد أن يحل محله . ولعل هذا هو المصدر الوحيد لحزن تشوسر في هذه القصة العظيمة .

أما قصة « الأناني » فعلى العكس من قصة ترويلس كريسيديا . لقد مماها ملهاة ، في حين كان يجب أن تكون مأساة ولا بد . فمشاركته لشعور كل من ويلوبي وكلارا قد بلغ من القوة بحيث فقد تناسبه ، بل إن مصير ليتيشياديل يعد أكثر فجعية . ومن الصعب أن نصدق أن ميردت قد قصد بها شيئا إلا أن تكون مأساة فعلا ، رغم أن تعلقه بفكرة الملهاة يجعله يتشبث بأن قصته فكاهية ، ويبدىء في ذلك ويعيد . والقصة تحتوي على لحظات من الفكاهة الرفيعة ، كذلك اللحظة التي يصبح فيها ديلوبى فجأة : « ضلع خنزير » مما يدهش كلارا . ولقد كان من الممكن أن يكون ويلوبي بطلا فكاهيا بحق . فقد كان ميردت على حق عندما اعتقد أن الأنانية هي أعظم موضوع للملهاة . إلا أن ثمة أيضا أبطال مأس يتسمون بالأنانية ومنهم هاملت على سبيل المثال .

وكثير من مسرحيات شيكسبير تتأرجح بين المأساة والملهاة ، وإن كان عدد آخر منها يدخل في باب الملهاة التي لاشك فيها . وبعض المسرحيات التي تتأرجح بين المأساة والملهاة لها نوعها البارز الخاص . فمسرحية « هنرى الرابع » مثلا تنتمي إلى صنف منتظم من مسرحيات عصر إليزابيث وهو المسرحية التاريخية ، ولا يجب أن ننظر إليها على أنها ملهاة بها « حشوة » مفجعة بين مشاهد فولستاف . وأنا لا أستطيع أن أقرر شيئا بصدد مسرحية « تاجر البندقية » وإن كنت أميل إلى اعتبارها ملهاة مفجعة . ومن المؤكد أن مسرحيتي « بيريكليز » و « ممبيلين » ينطبق عليهما

نفس الشيء . ويمكن أن نعد « كوريوليس » ملهارة مفاجئة . أما مسرحيات شيكسبير الأخيرة ، فقد كان يعود ادراجها إلى الملهارة من جديد ، أو على الأصح إلى نوع من المسرحية يقع على الجانب الآخر من المأساة كما يقول الدكتور تليارد^(١) . أما مسرحية « قصة شتاء » فتقع في مرتبة قائمة بذاتها . ولم يعد شيكسبير إلى الملهارة تماماً إلا في آخر مسرحياته الكاملة « العاصفة » .

وقد شاع في مستهل القرن الثامن عشر نوع من المسرحية كانوا يسمونه ملهارة ، وإن لم يكن جديراً بهذا الاسم . ولما كان هذا اللون من الألوان المسرحية لا يزال موجوداً في كل من المسرح الشعبي وعلى نطاق أكبر في السينما ، فيجب أن أقول شيئاً عن الظروف التي نشأ فيها وعن طبيعته . أما هذا اللون الجديد ، وهو ما يسمى بالمسرحية العاطفية فلم يكن وحده سيد الميدان . فبينما كان مستحوذاً على المسرح ، كان فيلدينج وستيرن وسموليت يحتفظون بروح الملهارة الحقة في دنيا القصة . وفي الفترة التي انقضت بين عامي ١٧٦٠ — ١٧٧٠ ، استطاع جولدسميث وشريدان أن يستردا المسرح للملهارة . وقد سبق أن قلت شيئاً عن مسرحيات جولدسميث . ومن المؤكد أن جميع القراء يعرفون كيف كان شريدان يمزج بين النكتة والمزح والتهكم ، وكيف كان بارعاً في فن الكتابة للمسرح . ولكن من سوء الحظ أنه هو نفسه كان مصاباً بعدوى العاطفية ، أو أنه كان يذعن لها وبخاصة في حل عقدة مسرحيته « مدرسة النخبة »

وكانت بعض المسرحيات العاطفية ثورة على موضوع الملهارة في فترة عودة الملكية ، كما كان بعضها نتيجة التغيرات السريعة التي حدثت في بناء المجتمع الإنجليزي في نهاية القرن السابع عشر . لقد كانت الملهارة في فترة عودة الملكية ملهارة أرسنقراطية وذات أسلوب مصطنع غير طبيعي ، وكانت فوق كل شيء ملهارة ذهنية تخاطب العقل . فقد كان إثرديج ودرایدن وكونجراف منطقيين بطريقة عجيبة

(١) في الفصل الثاني من كتابه « مسرحيات شيكسبير الأخيرة »

E. M. W. Tillyard : Shakespeare's Last Plays

من ناحية السلوك^(١) . ولكن الخوف من العاطفة — أو على الأقل عدم الموافقة عليها — كان نقطة ضعف خطيرة في معايير السلوكية . وهذا الخوف ذاته هو من المميزات الملحوظة لأكبر فلاسفة ذلك العصر : هوبز . ويعزى هذا إلى الذكريات العاطفية التي كان يصطنع بها ذلك الصراع السياسى والدينى فى منتصف القرن السابع عشر . ومهما يكن السبب ، فإن الملهاة فى فترة عودة الملكية كانت تنظر إلى العاطفة بصفة عامة فى كراهية واحتقار . إلا أن الطبقة المتوسطة التى كان نفوذها آخذاً فى الازدياد والتى لم تكن ممثلة تمثيلاً قوياً فى أدب أواخر القرن السابع عشر ، كانت تنظر نظرة مخالفة لتلك النظرة . وعندما أشرف القرن على نهايته كانت نظرتها قد بدأت تصبح هى النظرة السائدة فى إنجلترا لقد كانت أميل إلى الشك فى قيمة العقل شأن من عملهم الأساسى هو التجارة وكان أهل هذه الطبقة ينظرون بازدراء إلى آداب السلوك والمعايير التى كانت حاشية الملك شارل الثانى تتبعها . ولم يكن المنشقون^(١-١) الأوائل بتلك الدرجة من الحمجية أو الحذقة التى صورها بتلر^(٢) فى كتابه « هوديبراس » : فقد كان ملتون ومارفيل من حزب كرمويل ، وكانت مدارس المنشقين فى أواخر القرن السابع عشر من أحسن المدارس فى إنجلترا^(٣) . وكان ديفو^(٤) يزهى بقدرته الفكرية بقدر ما كان سويفت^(٥) . وهما فى هذا على حق . ولكن على الرغم من أن شرور المجتمع فى فترة عودة الملكية قد بولغ فى تصويرها إلى حد كبير ، فقد كان لها تأثير واحد هدام :

(١) انظر بصفة خاصة أحسن ملهاة كتبها اثريدج « زواج على الموضة » ،

Mariage à la Mode

(٢) صمويل بتلر Samuel Butler (١٦١٢-١٦٨٠) .

(٣) انظر كتاب :

James Sutherland : Defoe (1937, chapter I, pp. 17-25)

(٤) دانييل ديفو Daniel Defoe (١٦٥٩-١٧٣١) .

(٥) جوانانان سويفت Jonathan Swift (١٦٦٧-١٧٤٥) .

(١-١) المخالفون فى الرأى للكنيسة الانجليزية (د - خ) .

ذلك أنها أتاحت للمذهب الطهرى (مذهب أهل التقى والنظهر) والمذهب المناهض لتحكيم العقل (مذهب أهل الظاهر) أن يتحدا في تحالف دام على مر الزمن . وكان بيبس^(١) أبعد من أن يكون طهرياً . وكان رجلاً ذا عقل لا يفتر ، ولم يكن يستطيع البعد عن المسرح ، ولكنه كان يعلم أنه كان لوناً خبيثاً ، أو لوناً ضعيفاً على الأقل ، من ألوان الانغماس في اللهو ، وكان لا بد من القيام إن عاجلاً أو آجلاً بمحاولة لتطهير المسرح^(٢) ، ولكن بطريقة عصرية وأكثر إنسانية من طريقة القمع التي قام بها المتطهرون الأوائل . وقد تمت المحاولة فعلاً ، ونجحت في أوائل القرن الثامن عشر على الرغم من الاعتراضات التي قامت . ومن سوء الحظ أنها كانت مصحوبة بموجة من العاطفية الفجة التي كادت تكتسح الملهاة في طريقها .

وكانت الآثار الأولى لتلك المحاولة آثاراً بسيطة ، بل يمكن القول بأنها عادت ببعض الفائدة على الملهاة . فمسرحيات كونيغريف أشمل بكثير من مسرحيات إترديج . ومسرحية «سنة الحياة» كما قلت من قبل أفضل من غيرها لخلوها من تصنع القسوة الذي كان يسم ملاهى فترة عودة الملكية . أما فابره ، فعلى الرغم من أنه كتب مسرحية رائعة — هى مسرحية «النكسة» التى يسخر فيها من تلك الأخلاقية العاطفية التى تصر على هداية البطل في الفصل الأخير من المسرحية ، إلا أن مسرحياته تتردد فيها نغمة من العاطفة الصريحة والتى تبعث الحياة فى أسلوبها . وقد تخلص هذان الكاتبان من العاطفية تماماً . أما فاركوار فلم يتخلص منها قط . ومسرحيته الأخير « حيلة العشاق » من أشهر الملاحى الإنجليزية . وهى جديرة بما نالته

(١) انظر « يومياته » Diary بتاريخ ٣١ ديسمبر ١٦٦١ : « لقد أقسمت أخيراً أن أمتنع عن المسرحيات والخمر ولكنه حدث فى يمينه بعد ثلاثة أشهر » (انظر « اليوميات » بتاريخ ٢٤ مارس ١٦٦٢) .

(٢) لم يقم بهذه المحاولة أحد المنشقين dissenters وإنما أحد رجال الدين يدعى جيريمى كولير Jeremy Collier (انظر كتابه « نظرة عاجلة على خلاعة المسرح الانجليزى وكفره » (١٦٩٨)

من شهرة . غير أن فصلها الأخير يفسد . اخذ معيب لا يلائم مقتضى الحال بآية
صورة من الصور . فإيمويل ودورندا عني وشك الزواج :

وقد استقدما بالفعل قسيسا ليعقد زواجهما ، ولكن دورندا تردد :

دورندا : أرجو ياسيدى اللورد أن تفكر قليلا —

إيمويل : أفكر ! أتشكك في شرفي ، أم في حبي ؟

دورندا : لا هذا ولا ذاك : فأنا اومن بأنك عادل بقدر ما أنت شجاع —

ولو قدر لجميع الرجال أن يقفوا أمامي لكي أختار من بينهم زوجا وأنت غائب ،
فلن ألقى نظرة واحدة عليهم — ولكنني امرأة ياسيدى . فالألوان والحجب قد
تنحني من تحتها ألف عيب في نفسى — ومن ثم يجب عليك أن تعرفنى أولا . أما أنا
فلا يحق لى أن أؤكد أنني أعرف شيئا في نفسى سوى حبي .

إيمويل (جانبا) : من ذا الذى يستطيع أن يمس مثل هذه الطيبة بسوء ؟
إننى لا أجد في نفسى القدرة على القيام بما يقوم به الأشرار الأوغاد .

لقد ملكت روحى وجعلتها نقية كروحها — فأنى لى . . أنى لى أن أودى
شعورها . (بصوت مرتفع) أيها الأب ، هل تسمح لنا بالانفراد . (يخرج
فويجارد) سيدتى ، أنظري إلى حبيبك ومريدك ، واحكى على حبي من توبى
وهديتى — إننى إن كنت كذبا خالصا صراحا فلن يمكن أن أكذبك وأنا
بين ذراعيك . وأنا إن أكن زيفا خالصا ، فليس في حبي لك ذرة واحدة
من الزيف .

دورندا : معاذ الله ! زيف ؟ !

إيمويل : إننى لست سيداً ولا لورداً ، وإنما أنا رجل فقير محتاج ، أتى إليك
بقصد سافل مشين ، هو أن ينقض على ثروتك .

غير أن جمال فكرك وشخصك استحوذ على صرت كالحادم الأمين ،
وأصبحت أفضل مصلحة سيدتى على مصلحة نفسى .

دورندا : لقد حلمت حقا ببحار فقير ، وبصورة حاملة لميناء جميل ، ومؤخرة سفينة تعبت بها العاصفة . أرجو ياسيدى أن تخبرنى من عسى أن تكون ؟

إيمويل : شقيق الرجل الذى اغتصبت لقبه ، ولكنى لا أمت إلى شرفه أو ثروته بصلة .

دورندا : يا له من صدق منقطع النظير ! — لقد كنت ذات يوم نفورة بثروتك ولقبك . أما الآن فإننى أكثر فخرا وأنت محتاج إليهما : الآن أستطيع أن أعلن أن حى لى جزاءه العدل ولم يكن له هدف سوى الحب — أيها الأب ، تفضل بالدخول .

« من ذا الذى يستطيع أن يمس مثل هذه الطيبة بسوء ؟ » . إن المسألة ليست مجرد أننا نستطيع أن نسمع التصفيق ينبعث من جمهور المتفرجين ، بل أننا فى عالم لا تكون فيه الأعمال الكريمة والأمانة هما ما يدل عليهما مظهرهما ، طالما أننا نعلم علم اليقين أن المروءة سوف توفى جزاءها . بل إن جزاءها ليتحقق بالفعل بالسرعة التى تجعلنا نشك بعض الوقت فى أن إيمويل كان يعرف أنه فى أمان . ولكن لو كان ذلك كذلك ، لما كان الأمر يستحق كل تلك الأهمية ، لأن هذا كان يزيد من كفايته بوصفه مغامرا ، ولكن الأمر لسوء الحظ لم يكن كذلك . لقد كان إيمويل يتردد فى الاختيار بين اثنتين . بين نشوة الفضيلة المغامرة ، وبين المسكافاة السخية التى تأتى له بزوجة جميلة وبثروة هذه الزوجة . وهذا هو الشيء الذى يجب ألا يحدث فى الملهاة . إذ الواقع أن إيمويل لم يكن هو الذى يتردد فى الاختيار بين شيئين ، وإنما فاركوار وجهوره هم الذين كانوا نهبا للتردد فى أمر إيمويل إن الشخصية فى الملهاة يجب أن تكون ثابتة لا تتغير ، بحيث لا تقف فى حيرة من أمرها . لا تدرى ماذا كان إيمويل . . هل كان مغامرا فى أربعة فصول وأربعة مناظر ثم إذا به يستحيل إلى رجل ذى شعور ، أو أنه كان مخادعا فى المنظر الأخير ، أو نعرض أنه لم يكن فى الحقيقة مغامرا على الإطلاق ، وإنما كان ذا قلب

(م — ١٣ الملهاة)

من الذهب دائماً ، وهذا هو أسوأ الاحتمالات جميعاً ، لأن فاركواري في هذه الحالة يكون قد ضحى بمسرحيته في سبيل إسداء موعظة زائفة تماماً . فالمفروض أن الرجل الذي يتوحد إلى سيدة من أجل مالها يكون رجلاً سيئ الخلق (وهذه فكرة مختلفة تماماً عن فكرة الصديق المحض المزه عن الغرض الذي تقسم به الملهاة في فترة عودة الملكية) ، وأنه يستطيع أن يجعل من نفسه رجلاً صالحاً بأن يهدم في فورة من العاطفة كل الحطة التي وضعها ونفذها في هدوء (مما يثبت تماماً أنه إما أحمق أو منافق بالإضافة إلى كونه وغداً لثياً) ، وأن دوريندا التي تستطيع أن تتردد في الزواج لأنها « لا تعرف نفسها » تكون محقة تماماً في اندفاعها بين ذراعي الرجل بمجرد أن تعرف أنه لا يملك مالا ولا جاهاً لا شيء إلا لأنه اعترف بمخاتلته وخداعه . ولكي تبلغ النهاية ذروتها ، تصل أنباء — بمجرد أن يفعل إيمويل هذا — تفيد بأن شقيقه توفي وأنه أصبح وريثه في اللقب والثروة . ومن المؤكد أنها لم تكن تستطيع أن تعرف أنها هي أيضاً كانت في أمان . فهذا أكثر مما يمكن أن نأمله .

لم يكن هذا ليرضى كونجريف أبداً . فإن بطلته كانت سوف تكتشف الحقيقة وتنزل بالشاب ما يستحقه من عقاب بطريقة فطنة ، وأغلب الظن أنها كانت تتزوجه بعد هذا .

على أن المسرحية العاطفية بلغت أقصى درجات الإزدهار على يد ستيل^(١) وبخاصة في مسرحيته «العشاق اليقظون» . وهي مسرحية رائعة من حيث المبادئ التي سارت عليها ، ولكنها لا تعد ملهاة إلا بقدر ما تعد « يهودى مالطة » لما رلو مأساة . فهي عرض للفضيلة المجردة المتطرفة التي لا يحتملها الجمهور الإنجليزى الحديث إلا إذا كانت تثير شيئاً من الضحك والسخرية حتى تتيح لهذا الجمهور في آن واحد لذة الشعور بالسيطرة على البطل ، ثم احترامه وتقديره من أجل « استقامته

(١) سير ريتشارد ستيل Sir Richard Steele (١٦٧٢-١٧٢٩) .

المنقطعة النظير » . وليس لدينا ما نقوله عن هذا الفساد الذى حل بالمسرحية العاطفية . فالملهة لا تسخر من الفضيلة . وقد كان ستيل على حق تماماً عندما هجر الملهاة نهائياً ، وإن كان من المؤكد أنه لم يكن يعرف أنه يفعل ذلك . فهو يقول فى مقدمته : « إن هدف هذه المسرحية الرئيسى هو أن تكون عرضاً بريثاً » . ولعلنا نقول إن هذا ليس هدفاً كافياً لأية مسرحية . ولكن يبدو أنه لم يعط نفسه حقها . فمن الراجح أن هدفه الرئيسى هو أن يجعل جمهوره يكتفى . فقد كتب بعد ذلك فى نفس المقدمة يقول : « إن كل ما يقوم على السعادة والنجاح يجب أن يكون هدفاً للملهة » وهذه هى المغالطة التى تنجم عن « النهاية السعيدة » بعد أن تنقلب فتكون حماقة وسخفاً ، ومن المؤكد أن مما يحسن الملهاة ولا بد إدخال شيء من الجدل يصلح كل الصلاحية لإثارة الضحك ، شيء لا ينبع إلا من صدر منشراح ، وهذه هى حال تلك الفتاة » . وقد كاد ستيل يقوم بخطوة أبعد مدى من مآسى البطولة ومن الملاحى المفجعة التى ظهرت فى فترة عوة الملكية ، تلك المسرحيات التى كانت تنشر لباب الفضيلة بين الأمراء و « عظماء » الرجال فى أوساط شاذة وبيئات غير عادية . لقد نقل هذه الفضيلة إلى المجتمع العادى المألوف ، ومن ثمة بدت فيه أكثر غرابة . وأى حديثين أو ثلاثة من مسرحية « العشاق اليقظون » تدل على أن هدف المسرحية هو تصوير الإنسان كما يجب أن يكون لا كما هو ، ولكن ليس الإنسان فى عالم مثالى ، وإنما الإنسان الكامل فى العالم الواقعى ، حيث يمكن أن تفسد الأمور بسهولة وحيث يجد الناس أنفسهم فى مواقف مضحكة أو مؤلمة . ولكن ما دامت جميع الشخصيات الرئيسية شخصيات فاضلة ، فليس ثمة علاقة بين العقدة والشخصية . فالظروف وحدها هى التى تجعل العاشقين يفترقان ، وهى التى عليها أن تتغير فى النهاية حتى تهباً نهاية سعيدة . فليس هناك إذن محل لأى مغزى سوى ذلك المغزى السخيف الباعث على الشك ، وهو أن إنكار الذات يوفى جزاءه . وأخيراً نجد أن النهاية الميلودرامية ليست مجرد حيلة لإنهاء المسرحية — كما هو الحال فى النهاية الخيالية لمعظم ملاحى شيكسبير — وفترة عودة الملكية — وإنما هى ترمى إلى إحداث نشوة من المتعة الراقية . وقد يكون المشهد الأخير من

مسرحة « العشاق اليقظون » شيقا في نظر أولئك الذين شاهدوا مثل هذا المشهد في هزلية صاخبة ماجنة ولكن ليس في صورته الجدية الأصلية :

مستر سيلاند : سيدتي العزيزة ! صبرا لحظة : إن قلبي ليمتلئ بها وحزنا :
ومع ذلك ، فتمة شيء في قصتك . . .

إنديانا : إن نصيبي هنا هو المرارة والآسى .

مستر سيلاند : لا تفكري هكذا : أحبيبي أرجوك : هل يعرف ييفيل اسمك وعائلتك ؟

إنديانا : وأسفاه ، يعرفهما جيدا . لكم أود أن أكون أى شيء آخر غير ما أنا عليه — سوف أزيل كل الآثار التي تدل على حالي السابقة . . . جواهرى الصغيرة ، بقايا ما كنت فيه من قبل . . كل ما يشير إلى ما كان ينبغي أن أكون — .

[وفي نوبة اضطرابها تلتقي سوارا ، فيتناولها سيلاند وينظر إليه في حماسة] .

مستر سيلاند : آه ! ما هذا ؟ إن عيني لا تكذبان ! إنه هو ، أجل هو بعينه !
نفس السوار الذي أوصيت به لزوجتي في آخر فراق مفجع لنا .

إنديانا : ماذا قلت ياسيدى ؟ زوجتك ! الى أين يروح بي الخيال ؟ وماذا تنف هذه الحركة التي تتسرب في خايا قلبي ؟ ولكن حظى يخذعنى من جديد . فاذا لم أكن مخطئة ياسيدى ، فإن اسمك هو سيلاند : ولكن اسم أبى المفقود كان —
مستر سيلاند : دانقارز ! ألم يكن كذلك ؟

إنديانا : أية حيرة جديدة هذه ! أجل فهذا حقا هو اسم عائلتي .

مستر سيلاند : فلتعلمي إذن أن سوء الحظ عند ما ساقنى إلى جزائر الهند الشرقية — لأسباب يشق على النفس كثيرا أن أذكرها الآن — فإنتهى غيرت اسمي من دانقارز إلى سيلاند !

[تدخل إيزابيلا]

إيزابيلا : إذا لم يكن ثمة تفسير بعد لدهشتك ، فتقرس في هذا الوجه جيدا
(إنه وجهك يا سيدى ، كما اذكر جيدا) ، خلق فيه ، وتبين فيه صورة شقيقتك
إيزابيلا !

مستر سيلاند . شقيقتى !

إيزابيلا : ولكن يوجد ما هو أروع وأبدع — ابنتك إنديانا يا سيدى ،
ابنتك التى فقدتها منذ أمد بعيد .

مستر سيلاند : أوه ! ابنتى ! ابنتى !

إنديانا : آيتها السماء الرحيمة ! هل يمكن هذا ؟ هل حقا أنا أعانق أبى ؟
مستر سيلاند : وهل أنا أعانقك حقا ! — إن هذه المشاعر لأقوى من أن
أعبر عنها — إنهمى يا ابنتى ، إنهمى ، ودعى دموعى تنطلق — أوه يا شقيقتى !
(يمانقها) .

إيزابيلا : والآن يا ابنة أخى المحبوبة ، لن تضايقتك بعد اليوم مخاوفى التى
لا أساس لها ولا حرصى الذى يسبب لك كثيرا من الألم . وإذا كنت قد أخطأت فى
حق حبيلك النبيل بكثرة شكوكى ، فأرجو أن يكون شفيعى فى ذلك
هو اهتمامى بأمرك .

مستر سيلاند : أوه ! قدمى له إذن ترضية كاملة ، وكونى له أنت نفسك رسول
البهجة والسرور : انطلقى هذه اللحظة ! وأخبريه بكل هذه اللفتات السكرية من
العناية الإلهية بما فيه صالحه ! أخبريه بأن لى الآن ابنة أقدمها إليه لم يعد يرفضها :
وبأنه سيصير اليوم عريسا : وبأن الثروة التى كان يسعى إليها والده ان تعوزه :
أخبريه بأن جزاءه على جميع فضائله يتوقف على قبوله (تخرج إيزابيلا) . عزيزتى
إنديانا ! (يستدير نحوها ويقبلها) .

إنديانا : هل قدر لحي إذن أن يباركه أبى آخر الأمر ، وأن يمد إليه يده السخية
ويمنح قلبي هدية جديدة بمروءة يفيق ؟

مستر سيلاند : أوه يا ابنتى ! لكم نالت أحزانتنا السابقة أكثر مما تستحق
من جزاء بمثل هذا اللقاء ! فإذا كنت قد حرمت عدة سنوات من تدليل أليك ،
إلا أن عثورى عليك هكذا فى يوم واحد وغمرى إياك بمثل هذه السعادة ، فهو
تعويض سخى عما سلف ! كما أنه الجزاء الأدنى لهذا الحبيب :

إنديانا : آه لو سمحت لى حالتى بأن أحدثك عن أفعاله ! وكيف كبح واجبه
البنوى جراح حبه ، وكيف ضاعف هذا الكبح التزاماته . إن الفخر والفرح اللذين
ينطوى عليهما هذا القران سوف يبعثان الدفء فى قلبك ياسيدى ، كما استطاع هو
أن يبعث الدفء فى قلبي .

مستر سيلاند : ما أهدأ الحب عندما ينجم عن الفضيلة !! لكم أتحرق شوقا إلى معانقته !
إنديانا : أنظر ياسيدى ، فقد نجحت عمى فى إحضاره وفق رغبتك .
(تدخل إيزابيلا مع سرجون بيثيل وبيثيل الصغير ومسر سيلاند وميرتون
وميرتل ولوسندا) .

سرجون : أين ؟ أين المشهد العجب ! — مستر سيلاند : إننى أبارك بهزم
المناسبة سعادتنا المشتركة — فشقيقتك الطيبة ياسيدى ، قد ملأت قلبي غبطة وعجبا
بما قصته لى من أنباء الثروة التى أصابتها ابتك ! والآن لقد زالت كل العقبات :
فقد صرح ابنى بحبه ، وأحال كل ما سبق من أحقاد وشكوك إلى موافقة ورضا .
وقد سمعت ياسيدى أنك وافقت على مكافأته .

مستر سيلاند : هذا إذا كانت الثروة المساوية لأمال أليه يمكن أن تجعل هذا
الهدف جديرا بقبوله ياسيدى .

بيثيل الصغير : إننى أشتبى ياسيدى إذ اممك تتحدث عن الثروة بقدر ما هى
وسيلة لموافقة أفضل الآباء على حبي — فليكن هو مديرا مقتصدا ، ولأكن أنا

سعيداً — يا زوجتى المباركة التى صارت من نصيبى ! (يعانق إنديانا) .

إنديانا : زوجة ! — أوه ! حبيبتى إلى الأبد ! مولاي ! سيدى ! .

سيرجون : إننى أهنىء نفسى ، وكما أهنتك ، على أن لى ابناً استطاع تحت هذه الظروف القاسية أن يكتشف قدرك العظيم .

مستر سيلاند : أوه يا سيرجون ! ما أقل جدوى حذر الإنسان وما اضعف حيلته ! أى حرص ، وأى تبصر ، وأى تفكير كان يستطيع أن يدبر مثل هذه الأحداث المباركة لكى يسهل أبناءنا ، كهذا الذى قامت به العناية الإلهية أمام أعيننا ؟

لقد عاجلت المسرحية العاطفية بإسهاب — لا بسبب ما قد يكون لها من قيمة حقيقية — وإنما لأنها تبرز طبيعة الملهاة ، ولأن لها خصائص ما زالت حتى اليوم تنزى إلى الملهاة ، : وبخاصة شكل عقدها العام ، والتفاوت غير المعقول ولا المقبول بحقيقة الطبيعة البشرية ، ثم الطريقة التى تجرى بها الأمور فى هذا العالم . ويمكن تلخيص عناصر المسرحية العاطفية فيما يلى : زعمهم أن النهاية السعيدة تكفى لأن تجعل من المسرحية ملهاة ، المغزى الذى يعنى أن الفضيلة تلقى جزاءها ، كما يعنى خلق جو يعطى من قيمة الأخلاق عند حل عقدة المسرحية ، ومحاولة تصوير الإنسان كما ينبغى أن يكون ، على أن يكون إنساناً يعيش فى هذا العالم على صورته الراهنة ، مع عدم وجود أى ارتباط بين العقدة والشخصيات . وهى فى هذه الناحية الأخيرة بالذات لا تتميز عن الملهاة فحسب ، وإنما تناقضها تماماً .

(٢)

إذا كانت الملهاة تشارف المأساة والملهاة المفجعة والمسرحية العاطفية من ناحية ، فإنها تشارف المسرحية الهجائية أو التهكمية والمهزلة ومسرحية « المشكلة » من ناحية أخرى . وبسط هذه الأنواع وأقامها شأنها هى المهزلة ، ولهذا فإن أتحدث عنها إلا فى إيجاز .

عندما حالت مشهد تيتانيا وبطم في الفصل الثاني من هذا الكتاب ، وجدت أن عنصراً من الهزل يدخل في هذا المشهد . وقد عرفت المهزلة تعريفاً مقتضياً فقلت إنها إثارة العواطف الفطرية من نوع يبعث على الضحك ، نوع يرتبط بالملهاة بنفس الرابطة التي ترتبط بها الميلودراما بالمأساة . ويمكن أن توصف المهزلة بطريقة أبسط من هذه الطريقة — وربما بطريقة أكثر دقة — بأنها الملهاة التي يصرف النظر فيها عن المعنى . وهذا يعادل قولنا بأنها الملهاة التي يصرف النظر فيها عن الملهاة . ويعرفها قاموس كاسل بأنها « عمل مسرحي قصير يكون فيه الموضوع تافهاً والمهدف الوحيد هو إثارة الفرح والسرور » . ويوضح لنا هذا التعريف الفارق الرئيسي بينها وبين الملهاة التي يكون فيها الفرح والسرور وسيلة لغاية . وعلى هذا فالمهزلة وإن لم تكن ملهاة ، إلا أن الملهاة يمكن أن تحتوى على عنصر الهزل ، تماماً كما أن الخمر يمكن أن تحتوى على فتاقيع ، وإن لم يكن الفوران من الخصائص النوعية للخمر . كذلك فإن الهزل — كما السوداء — يفور ويشور دون أن يشبع بعنصر آخر ، ولا يحتاج الإنسان إلى ذوق مصفى لكي يتذوقه . وما دام هدف المهزلة الوحيد هو إثارة الفرح والسرور ، فمن المحتمل كثيراً أن تقتصر على المواقف المادية أو الجسدية وحدها ، كما في المسرحية الخيالية الأسطورية التي يرتدى فيها رجل رأس حمار . غير أن التهريج أيضاً فن ، وقد كان ثمة مهرجون عرفوا بالعبقرية . وعلى هذا فثمة عبقرية في التهريج الأدبي قد كان ستيرن يتمتع بهذه العبقرية فيما كان يتوفر له من مواهب . وذلك المشهد من قصة « ترسترام شاندى » الذى تتناثر فيه حبات الكستناء الساخنة من فوق المنضدة وتستقر في حجر فوتاتورياس دون أن يلحظها ، هو من الهزل الرفيع . كذلك فإن تسمية طفل آل شاندى عند تعميده باسم « ترسترام » خطأ بدلاً من « ترسمجستس » مما يضايق والده ، هو أيضاً أقرب إلى الهزل منه إلى الملهاة والتورية « المجردة » التى لا تحمل أى معنى هى أيضاً من قبيل الهزل .

على أنه لن يفيدنا كثيراً أن نبين الفرق بين المهزلة والملهاة عن طريق التعريف والأمثلة ، لأن كل شيء يتوقف على استجابة القارئ أو المتفرج .

والواقع أننا لا نستطيع أبدا أن نقول في يقين إن « هذه ملهاة وإن تلك مهزلة » .
 وإذا كنت أعتقد أن ثمة « ملهاة » ينقصها المغزى — مهما كانت أحداثها المنفرقة
 تبعث على الضحك — فإني أسميها مهزلة . وإذا كنت أرى فيها مغزى من النوع
 الذي أشرت إليه في هذا الكتاب فإني أسميها ملهاة . وعلى هذا فأنا أعد مسرحية
 ويلد : « أهمية أن تكون إرنست » مهزلة ، « ومسرحية الراعى الثانى » (١)
 ملهاة . كذلك يخيل إلى أن ديكنز ليس من كتاب الملاهى ، وإن كان من الصعب
 أن نستبعد سام ويلز وبتس تروتوود ومستر مكوبر من أية قائمة من قوائم
 الشخصيات الإنجليزية المضحكة . كما أن المشاهد المضحكة التى يظهرون فيها
 تنطبق عليها قواعد المهزلة ، وتتخللها أحيانا الصبغة العاطفية أو صبغة الهجاء
 والتهكم . وأخيرا فإن وجود وقائع أو عناصر هزلية فى الملهاة الحقيقية يعمل
 على تعقيد التمييز بين الملهاة والمهزلة ويستبعد كل احتمال فى سبيل الوصول إلى هذه
 التفرقة . والشخصيات المغلوطة فى مسرحية « الليلة الثانية عشرة » لشيكسبير هى
 حياة تقليدية مستمدة من الملهاة الاغريقية فى عصرها الحديث أخذها شيكسبير
 عن الملهاة الرومانية . ومع ذلك فهى فى حد ذاتها تحمل من المزى أكثر مما
 تحمل من الضحك . ومثل هذه الحيل تناسب العقدة المضحكة تمام المناسبة لأنها تسهم
 فى خلق الجو العام للخيال الذى يستطيع فيه الروح المضحك أن ينطلق فى حرية ،
 ما دام يحرق الشخصيات من أى ضغط تحدته الظروف القاسية أو التى
 لا يمكن تجنبها .

ومن الصعب كذلك التمييز بين المسرحية الهجائية وبين الملهاة وإن لم ترجع
 الصعوبة إلى نفس السبب السابق ، إذ يكون ثمة فى هذه الحالة تباين جوهري
 بينهما . ولكنى سبق أن أوضحت فى الفصل الأول أن التهكم أو الهجاء ليس نوعا
 واضح المعالم من أنواع الأدب . فقد نشأ أصلا من كتابة قصد عمدا ألا يكون لها
 قوام أو صورة : إن لفظة أى تهكم أو هجاء معناها « عصيدة » أو خبيصة . وقد

(١) من مسرحيات العصور الوسطى .

اتخذ الأصل اللاتيني على الأقل صورتين متميزتين ، أكثرهما انتظاما لم تكن أكثر من مقال منظوم . وفي أوائل تاريخ ظهورها كانت تستخدم أساسا للقدح والسباب ومن هذا الواقع التاريخي نشأ المعنى الحديث للكلمة . أما ما هو هذا المعنى ، فهو أبعد ما يكون عن الوضوح . إنه ليس مجرد قدح وسباب ، وإنما هو يتضمن لونا من الاتقاص والتشويه : فهو يمسح هدفه ويصوره تصويرا هزليا (كاريكاتوريا) كما نرى ذلك هجائية في « ماك فلكنو »^(١) : أو يقارنه بشيء مضحك موجب السخرية أو شيء ذي سمعة سيئة أو شيء محقر كما يفعل بوب عادة : أو يقلبه رأسا على عقب كما صور صمويل بتلر^(٢) انجلترا في عصر الملكة فكتوريا في رواية « إيريوون » : أو يفرقه في لجنة من النسك كما أغرق صمويل بتلر^(٣) (وهو غير بتلر السالف الذكر) جماعة الطهرين في القرن السابع عشر ، وثمة طريقة لمهاجمة فئة من الناس ، هي استخدام شخص يمثل هذه الطبقة في مسرحية أو قصة ، وإعطاؤه دورا مشينا فيها . ففي مسرحية برنارد شو الرائعة « زير النساء » نجد أن بارامور صورة ساخرة فيها تهكم على الأطباء . وجميع قصص بيكوك^(٤) تقع بين الملهاة من جانب ، وبين التهكم من الجانب الآخر : وربما كانت واقفة في « أرض حرام » . وتقع الهزلية الصاخبة الماجنة في « أرض حرام » مماثلة . فقصة « جوزيف أندروز »^(٥) تبدأ على أنها هزلية ماجنة محولة عن قصة « يامبلا » للكاتب رتشاردسون : إذ لا يخفى أنها تبدأ بداية تهكمية ، ولكن عند ما تتضح معالم القس أرامز أكثر فأكثر ويقل تحامل فيلدنج على رتشاردسون ،

(١) تأليف درايدن Dryden

(٢) ١٨٣٥-١٩٠٢

(٣) كاتب انجليزى آخر يحمل نفس الاسم (١٦١٢-١٦٨٠)

(٤) توماس بيكوك Thomas Peacock (١٧٨٥-١٨٦٦) .

(٥) للروائي فيلدنج Fielding (١٧٠٧-١٧٥٤) .

فإنها تتحول إلى ملهاة . ثم هل تعد « اغتصاب الحصلة » (١) ملهاة تهكمية أو هجائية فكاهية ؟ من الواضح أن الإجابة تشوق على قصد مؤلفها يوب ، وهو قصد ليس واضحاً تماماً : ومن سوء الحظ أن ما أورده يوب نفسه عن أهدافه وبواعثه ليس له قيمة كبيرة . ومن المستحيل في هذا النوع الذي يقع بين نوعين أو أنواع أدبية أخرى ، أن تقرر ما إذا كان المؤلف يقف موقفاً معادياً أم يتخذ موقفاً محايداً من مجرد التأثير الذي يحدته كتابه : فهو نفسه قد لا يعرف هذا التأثير إن كان نناناً حقاً . وأنا أميل إلى الثناء على يوب لأنه شغف بالمشهد الذي كان يصوره في القصيدة ولأنه كان ينظر إليه بخيال الفنان الفكاهي الصادق أكثر مما كان ينظر إليه بالعين الخبيثة المتعصبة الناقدة . ونستطيع أن نفرق بين بعض مسرحيات ابن چونسون (مثل « أفراح سنثيا » و « الشويعر » التي تعد خليطاً من الإعلان عن الذات والتهكم ، وبين روائعه الفكاهية مثل « فولبوني » و « السيمياوي » و « سوق باثولوميو » . ومع هذا فأنا لا أعترض على وصف « فولبوني » بأنها تهكم على البخل وهجاء للبخلاء .

ورغم كل هذا الأساس المشترك فإن الملهاة المسرحية الهجائية أو التهكمية لا يستطيعان في نهاية الأمر أن يتآلفا . فالكاتب الفكاهي لا يستطيع الاستغناء عن أي شيء في الطبيعة ، ولكنه يجب ألا يخاصم الطبيعة ذاتها . والكاتب الهجائي أو التهكمي يكتب بوحى من شعوره فحسب ، بينما يتحتم على الكاتب الفكاهي أن يخرج بعض الشيء عن نطاق شعوره ليستوعب الطبيعة ثمها يتبادلان شيئاً من فهمهما الكتابي . لكنهما يختلفان في الفكرة . والفرق بينهما يشبه الفرق بين الجنون والعقل . ولا أقصد طبعاً أن أقول إن جميع الكتاب الهجائيين أو التهكميين مجانين ، أو حتى يمكن أن يكونوا مجانين . فقد كان داريدن ومعاصره صمويل بتار

(مؤلف « هوديراس »^(١)) من اعقل الكتاب ، حتى لقد كان تهكمهما يقترب من الملهاة . ولكن الكاتب التهكمى إما أن يعتمد الابتعاد عن ذلك التفاعل بين نفس الإنسان وبين العالم الخارجى الذى تتكون منه حياة العقل ، وإما أن يقطعه عنه مزاجه دون أن تكون له حيلة فى ذلك . والرجل المجنون شخص ذاتى فى نظره إلى آخر حدود الذاتية، وكذلك الكاتب التهكمى لأغراض فنية، أما الرجل العاقل فتتفاوت مقدرته على الحياء ذهنى . وهذه القدرة على الحياء أو العزلة الذهنية، أو الاستعداد لممارستها ، هى التى تميز الكاتب الفكاهى من الكاتب التهكمى . وكبار الكتاب التهكميين بطبيعة الحال هم أكثر من مجرد أناس غاضبين ، أو ممرورين أو مخيبى الأمل . إنهم عادة قوم مثاليون بمن حبطت مساعيهم . إنهم يقاؤون الحياة كما هى بالحياة كما كانوا يريدون منها أن تكون . وعند ما يصبحون غير قادرين أو غير مستعدين للتوفيق بين الإثنين ، إذا هم يهاجمون تلك الحياة التى هى فى نظرهم أقل قيمة من الحياة الأخرى . ولكنك لاتستطيع أن تكون فى هذا الموقف إذا كان الوسط الذى تتخذ فيه موقفك هو الوسط المعيارى العام . لأن المعيار العام يمكن أن يتفق دائماً مع الشيء الحقيقى . وربما لا يكون لهذا الشيء وجود فى الطبيعة . إلا أنه كامن فى كل مكان . فالخيول ذات الصفات البشرية ، التى صورها سويفت^(٢) هى رموز لمثل أعلى ، إلا أنها شاذة عن المؤلف كل الشذوذ .

ولنعد مرة أخرى إلى تيتانيا وبطم ، فقد قلت إن شيكسبير فى تصويره للمشهد الغرامى بينهما كان يرمز إلى أحد مظاهر حب الخلود الغريب الذى يتعلق به الملوك من أبناء الزمن : إن لنا عقولا كعقول الجن ، ولكنها مرتبطة بمحركات أجسامنا ، هذه الحركات السارحة المنعبة التى تبدو غريبة أحيانا . وعلى هذا النحو أيضا يرتبط المثالى والديوى معا فى تلك الصحبة المضحكة المثيرة للشجون والتى تجمع

(١) فصيحة نهكمية كتبها صمويل بتلر (١٦١٢-١٦٨٠) فى الفترة بين

١٦٦٣-١٦٧٨

(٢) فى روايته « رحلات جايفر » Gulliver's Travel

بين دون كيشوت وسانكو باترا . فكل من هاتين الملهاتين العظيمتين تحمل خيالاً
جائحاً وطبيعة دنيوية في توازن رائع كما يسلط أحدهما على الآخر — وأعظم كتابنا
التهكميين سوفيت هو أيضاً — تسليطاً يبرز الفرق بينهما إبرازاً قوياً ، غير أن خياله
يعجز عن إقامة الانسجام بينهما ، لأنه لا يعترف بوجود وفاق بين الزمن والخلود
وهذا يفسر لنا الفارق الأساسي بين الملهة والمسرحية الهجائية التهكمية . فالملهة
تقبل الحياة والطبيعة البشرية تقبلهما في بشر وابتهاج أحياناً كما في « حلم ليلة في
منتصف الصيف » ، وأحياناً في شيء من الحزن كما في « دون كيشوت » ، ولكنها
تقبلها دائماً بالإحساس السليم الذي يصدر عن النظرة السليمة والفهم المستقيم .
أما الهجائية فلا تقبلهما . إنها ترفضهما وتسعى إلى الهدم . ولذلك لا ترى بداً من
أن تجعل هدفها المباشر ، إما الشيء غير الطبيعي وإما أن يمتد هذا الهدف إلى ضروريات
الحياة ولكن بعد أن تهدم تأثيرها وتجعلها عقيمة (كما في الكتاب الرابع من
رحلات جليفر) ، وأخلص من هذا إلى القول بأن الملهة ، وكذلك المأساة ،
ليستا في مرتبة مختلفة عن مسرحية التهكم أو الهجاء فحسب ، بل وفي مرتبة أهمي
منهما . وأخلص من هذا أيضاً إلى أن الكاتب التهكمي عندما يتحول إلى كاتب
فكاهي فإن عقله يكون أكثر نضجاً وعمله أكثر صدقاً .

وقد سبق أن قلت إننا نعد العمل الأدبي عملاً تهكمياً بالنظر إلى هدفه المباشر ،
وأن التهكم يتميز عن الملهة بافقاره إلى التوازن ، الذي قد يكون توازناً متعمداً
خاصاً أو كامناً في تكوينه . والفرق بين الملهة وقصص « المشكلة » يحمل شيئاً
من هذا الاختلاف . فالملهة تعالج الناس على أنهم وحدات في مجتمع يتألف
من وحدات متشابهة وتحكم عليهم على هذا الأساس . والكاتب الفكاهي لا يصدر
عن نفسه عادة في الأحكام التي يعطيها ، وإنما هو يقدم إلى جمهوره الشواهد
التي يصدر هذا الجمهور حكمه على أساسها . وهذه خطة أفضل وفن أرق . ولكي
يفعل هذا يجب عليه أن يفهم من الطبيعة البشرية ما يكفي على الأقل لأن يقنعنا بأنه
يعرف ما يتحدث عنه ، كما يجب عليه أن يكون قادراً على تصوير شخصياته بالحديث
وبالفعل . ولكنه ليس مجرد عالم من علماء النفس له خيال مسرحي ، وإنما هو

أيضا ناقد للحياة (وإن كان بطريق غير مباشر) . ومعنى هذا أنه إذا كان عليه أن يؤدي عمله جيدا فيجب عليه ألا يعرف كيف يتصرف الناس فحسب ، وإنما يجب أن يكون لديه أيضا معيار للسلوك يتبعه . والملمهة الجيدة هي التي تحقق توازنا جيدا بين هاتين الناحيتين النفسية والحلقية . ويجب أن تكون شخصيات الملمهة شخصيات بشرية بطريقة ظاهرة لا غموض فيها ، إلا فالأرجح أن يخطئ المغزى المهدف المقصود منه .

ومن جهة أخرى يجب أن تكون للكاتب المسرحي فلسفة في الحياة وإلا فإن المسرحية — مهما كانت تفاصيلها صادقة — سوف يعوزها المغزى والتماثل ، ومن ثمة تصبح مسرحية عملة وعديمة التأثير . وينطبق هذا أيضا على الرواية ، أو القصة الطويلة ، غير أنني أرى من الأنسب أن أقصر حديثي هنا على المسرحية .

ويكفي أقل قدر من الفلسفة لمساندة الملمهة إذا كانت ملمهة جيدة البناء جياشة بالحياة في تصوير شخصياتها وسياسة أحداثها ، وإن كانت جيدة التأليف . وثمة تسمية مناسبة لهذا النوع من المسرحية — إذ نسميها ملمهة « خفيفة » . ومن هذا النوع مسرحيات فلتشر التي كانت شائعة ذائعة في القرن السابع عشر . وهي وإن لم تعد تمثل على المسرح ، إلا أن واحدة منها — وهي « أحكم زوجة واتخذ زوجة أخرى » جديرة بأحيائها على المسرح . وأنا أعتقد أن مسرحية « تمسكنت فتمكنت » ملمهة خفيفة ، وإن كان حكمنا على الملمهة بأنها « خفيفة » أو هابطة أو « راقية » يجب أن يكون مرجعه غالبا إلى الرأي الخاص . إذ كل هذه الأنواع المسرحية تدخل في نطاق الملمهة .

ولكن الملمهة التي يكون فيها الاهتمام بالناحية الإنسانية اهتماما عاما وليس اهتماما خاصا بشخص معين لا يمكن على ما أعتقد أن تسمى ملمهة بالمعنى الصحيح . ويمكن أن يقال — أن يقال أحيانا بحق — إن المسرحية التي تتركز حول الأخلاق أو السياسة مع استبعاد دراسة النفس البشرية ، لاتعد مسرحية على الإطلاق . وإنما هي موعظة أو نبذة دينية . أليس مثل المسرحية التي تخلو من الشخصيات

الشيقة مثل حيوان لا دم فيه ولا حياة ، أو طفل حديث الولادة ؟ غير أن ثمة مسرحيات من هذا النوع ، بل ومسرحيات مشهورة أيضا . فالمسرحية الأخلاقية التي شاعت في العصور الوسطى كانت الأفكار المجردة تحمل فيها محل الشخصيات . وعلى الرغم من أن الأسلوب المجازي في الكتابة يعد غريبا بالنسبة إلى القرن العشرين ، إلا أن مسرحية « كل حي » لم تفقد جاذبيتها المسرحية . وثمة مثل آخر للمسرحية التي تخلو من الاهتمام بالشخصيات خلوا كبيرا ، وهو مسرحية المشكلة الحديثة التي تختلف عن كل من الملهاة والمأساة في أنها تعالج المواقف التي تنشأ في المجتمع على أنها مجرد مشاكل أخلاقية أو مشاكل سياسية ، وفي صورة مجردة دون الإشارة إلى خصائص الطبيعة البشرية وألوان شذوذها . وقد شاعت مثل هذه المسرحيات في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وتنتهي مسرحيات جولز ويرني^(١) إلى هذا النوع وإن كان هو قد فهم بعضها . غير أن مسرحية المشكلة ظهرت قبل ذلك . فإذا عدنا مسرحية « كيل بكيل » لشيكسبير مسرحية عن المذهب الطهري ، وإن مسرحيته « ترويلس وكريسيدا » مسرحية عن تفكك المجتمع في المراحل الأخيرة من الحرب ، فن الممكن أيضا أن نعدّها من نوع مسرحية المشكلة . إذ يبدو أن شخصيتي ايزابيلا وأرليسز مثلا تستمدان قوتهما المسرحية من الأفكار المجردة التي ترمزان إليها .

وبينما يثير موضوع مسرحية المشكلة الاهتمام العام بصورة قوية ، نجد الجمهور — الذي انشغل تفكيره انشغالا تاما بهذا الموضوع — قد يكون مستعدا لأن يغض عما فيه من قصور مسرحي ، فالموضوع في وضعه المنظور يكون عرضة لأن يبدو موضوعا غير واقعي — بل موضوعا مصطنعا وبعيدا عن الحياة أكثر من الأحداث المجازية التي في « الملكة الجنية » والتي يسندّها على الأقل خيال الشاعر . (وهذا ينطبق أيضا بهذه المناسبة على « كيل بكيل » و « ترويلس »)

(١) جون جولز ويرني John Galsworthy (١٨٦٧-١٩٣٣) .

وكريسيد » . ولكن ثمة شرط واحد ممكن أن يجعل مسرحية المشكلة قدراً محدوداً من الاهتمام الدائم ، ذلك أن المشكلة إذا كانت مشكلة معقدة تعقيداً كافياً ، فإنها يمكن أن تسند المسرحية دون حاجة إلى عمق نفسى أو عاطفى . فنحن إذا وضعنا مجموعة من الشخصيات فى ظروف معقدة (وبالتالى) فى ظرف خاصة ، لبعثنا فيها الحياة لهذا السبب وحده . ولكن البراعة مهما كانت لاتستطيع بمفردها أن تحول قصة المشكلة الى مأساة أو ملهاة .

اما فى الناحية الأخرى من ذلك كله فتقع ملهاة الأفكار . وليس ثمة ما يمنع الملهاة — أو المأساة للسبب نفسه — من الاهتمام بالمشاكل الإجتماعية . ولكن يجب أن ذلك بطريقة تتفق مع طبيعتهما واهدافهما الخاصة . ومن السهل — نوعاً — تحديد مجالها فى ذلك من الناحية النظرية ، حتى لو اختلفت الآراء فى الجانب الذى يجب أن تقع فيه أية مسرحية معينة . ولنضرب مثلاً بإحدى المشكلات — ولكن مشكلة الحرب أو مشكلة الوراثة . فإذا تصورنا المواقف المهلكة — كورطة أو نكته تقع فيها الشخصيات مثلاً دون أمل فى النجاة — كانت النتيجة مأساة . وأما إذا تصورنا هذا الموقف إطاراً لعرض الشخصيات بحيث يستطيع الكاتب المسرحى أن يلقي ضوءاً خاصاً على عدد من الأنماط البشرية أو الأشخاص الخياليين بأن يبين لنا كيف يستجيبون جميعاً أو يتأثرون بعامل شائع فى التاريخ الاجتماعى ، كانت النتيجة ملهاة . وأما إذا كان مجرد موقف لا هدف لنا منه إلا أن نجعله موقفاً واضحاً ، كانت النتيجة مسرحية مشكلة . وسوف أورد صنفين من الأمثلة لأبين هذه الفروق . وهذه الأمثلة — شأنها شأن الأمثلة المماثلة — ستكون أمثلة افتراضية ، لأنها تعتمد على تفسيرنا لهذه المسرحيات . ولكن هذا لا يهم ، إذ يمكن توضيح نقطة بواسطة أحد الاقتراضات كما يمكن توضيحها بواسطة إحدى الحقائق المعروفة فى مسرحية « أنطونى وكليوباترا » (١)

(١) انظر المسهد الثانى من الفصل الثانى .

لشيكيير نجد أن الحرب أمر مهلك بالنسبة لأنطوني . فهو يعرف أنه إذا انساق أو اضطر إلى الحرب مع قيصر فهو هالك لا محالة . وهو يعرف أيضاً أنه إذا بقي مع كليوباترة فإن الحرب سوف تنشب . إذا « فهل لامناص من أن يتخلى أنطوني عن كليوباترة تخلياً تاماً ؟ » أو أنه « لن يتخلى عنها أبداً ! » . فهذه هي عقدة المأساة . أما في مسرحية « الأسلحة والإنسان » فإن برناردشو لا يجعل الحرب تهلك أحداً . وإنما هو يستخدمها فقط ليقضح أنانية سرجيوس وغرور . اللذين يثيران الشفقة ، تلك حقارة ميجور تلك الحقارة التي يصدر فيها عن ذكاء ومسحة مهذبة ونفاق رينا التي لاهم لها إلا اقتناص الرجال ، ثم خيال بلنتشلي . صحيح أنه يقدم لنا موضوعاً عن الحرب — يتلخص بوجه التقريب في أن الشيكولاته أنفع للجندى وأجدي عاياه من الطلقات النارية . ولكنه في هذه المسرحية — شأنه في جميع مسرحياته الجيدة — يولي اهتماماً أكبر لشخصياته ولوجهة نظرهم (ولوجهات نظرهم هذه بصفة خاصة) أكثر من اهتمامه بالموضوع ذاته . فهو يعرف أن الطبيعة البشرية تدم دائماً أحسن النظريات ، وقد كان من الحكمة والتعقل بحيث أثر المعرفة باهتمامه ولم يحفل بالحرب . ومهما يكن من شيء ، فإن سرجيوس هو الذي يكسب المعركة بإغفاله جميع قواعد الحرب الحديثة ، كما يعترف بذلك بلنتشلي أسفاً . وأخيراً ، فلنفرض أن « ترويلس وكريسيديا »^(١) ليس لها هدف أعمق من ذلك الذي ذكرته في الفقرة قبل الأخيرة ، وأن الموضوع الرئيسي للمسرحية يكمن في حديث اوليسيز المشهور عن الدرجات والمرتبات ، أو بصورة أكثر تأثيراً في الفساد الخلق الذي يشير إليه هذا البيت الجاف الواقعي : « لقد ذهب هكتور ، ولم تكن هيلين قد استيقظت بعد » ، وكذلك في زيجرات ثيرسييتس . وثمة أيضاً عناصر من الملهاة والمأساة جميعاً في هذه المسرحية ، كما هي الحال قطعاً في أية صورة شاملة عن الحرب . ولكن المسرحية لاتندرج بصفة عامة تحت أي من النوعين ، كما أنها لا تندرج تحت مسرحية المشكلة . وثمة مثل

(١) انظر المشهدين الثاني والثالث من الفصل الأول من مسرحية شيكسبير

(م — ١٤ الملهاة)

آخر أكثر وضوحاً لمسرحية المشكلة التي تدور حول الحرب في مسرحية جان جيرودو^(١) المسماة « لن تقع حرب طروادة » .

ولنتنقل الآن إلى المثال الآخر وهو الوراثة . فقد تأثر بهذا العامل من عوامل الحياة الإنسانية الكاتب بسن أعظم كتاب المسرح الأوربيين في القرن التاسع عشر ، وكان تأثره به من القوة بحيث أنه طبع نظريته كلها إلى الحياة بطابع حزين . فعلى الرغم من أن مسرحيته « اشباح » تهتم اهتماماً كبيراً بأحد الشرور الاجتماعية الوراثية التي تلاءم مسرحية المشكلة إلا أنها مأساة ، لأن عقدها تقوم على فكرة أن الحياة تسير في طريق محتوم ولا محيص منه ، وأنها يمكن أن تتحطم بسبب ذلك رغم أي مجهود جبار نحاول به منع تحطيمها . وهذا موضوع شائع في كثير من مآسي إيسن الأخرى — كمسرحية « البطة البرية » مثلاً . أما برناردشو (وهو أيضاً كاتب مسرحي شديد التأثير بالأفكار التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر وبخاصة نظرية تأثير علم الحياة على الأخلاق ، كما أنه شديد الإعجاب بإيسن) فلم يستطع أبداً أن يسحق ذاتية شخصياته بطريقة إيسن التي تخلو من الرحمة . ففي « أزمة » مسرحية « ميجور باربر » نجد أن مصير البطلة تحدده الوراثة بصورة ما فهي لا تستطيع مقاومة سحر السلطة وتثبت أنها ابنة أندرشافت حقاً ، وبالتالي ابنة إيدي بريتومارت . ولكن ستيفن من نفس السلالة والنسب ، وكذلك ساره ، وهما يظهران هذابطريقتين متباينتين أشد التباين ، لأن الوراثة وإن كانت مشكلة ، إلا أنه ليس ثمة ما يدعو إلى أن تؤدي بنا إلى الأخذ بمذهب الجبر أو القضاء والقدر . ولذلك نشعر عندما تفرغ باربر من اختيارها ، بأنه اختيار حقيقي قامت به بالاشتراك مع كازنز بمحض إرادتهما وأمكن تحقيقه نتيجة مزاجيهما الذاتيين . وأخيراً فإن قصة صمويل بتلر المسماة « نهاية البشر أجمعين » وهي من نوع^(٢) قصة الرسالة (وهو ما يقابل مسرحية المشكلة)

(٢) ١٨٨٢ - ١٩٤٤

(١) نوع من الرواية يقابل مسرحية المشكلة .

محاولة لتصوير الحياة بلغة علم الأحياء ، دون أى هدف آخر سوى ترغيب القراء في معرفة أخلاق الإنسان وسلوكه بواسطة هذا العلم ، أو ترغيبهم بنوع اخص في تربيته .

ويسعدني أن اختم هذا الكتاب بهذه الإشارات إلى برنارد شو . وهو يوصف أحياناً بأنه كاتب مسرحيات مشكلة أكثر من كونه كاتباً فكاهياً . ومن المؤكد أن بعض مسرحياته — « كبيوت الأرامل » من جهة ، و « عربة التماح » من جهة أخرى — هي مسرحيات مشكلة . غير أنني أفضل أن أقبل ما قاله هو في مقدمة مجموعة مسرحياته التي ظهرت عام ١٩٣٤ من أنه كاتب كلاسي للملاهي وإن هدفه هو « تهذيب الأخلاق عن طريق السخرية » . ونحن نجد أن شخصياته تتحدث كثيراً عن مشاكل العالم الذي تعيش فيه والذي يعيش هو فيه . ولكنه يدعها تقول في ذلك ما تقول . فنحن نعرف منها عن أوهام العقل البشري وخلقه أكثر مما نعرف عن المشاكل التي تتحدث عنها . وقليل من كتابنا المسرحيين من كتبوا ملاهي تفوق في تأثيرها ملاهي برنارد شو التي نذكر منها على سبيل المثال « الأسلحة واللسان » و « كاندده » و « قيصر وكليوباتره » و « آندروكليس والأسد » و « ييجاليون » و « القديسه جون »^(١) .

(١) سبق أن أشرت الى أنني أعتبر « القديسة جوان » ملهاة . و أنا وإن كنت لم اطلب اذن مستر شو في ذلك ، إلا أنه يبدو لي أن خاتمة هذه المسرحية تجعل موقفه واضحاً .

ترويلس وكريسيدا Troilus and Criseyde

يشكهن كالحاس — أحد متنبئى طروادة — بأن بلاده سوف تهزم فى الحرب فيهرب إلى اليونان تاركاً ابنته الجميلة كريسيدا . وذات يوم يراها الأمير ترويلس فيهم بها . ويعرض عليه صديقه بانداروس مساعدته فى الوساطة بينهما ، إذ لم تكن سوى ابنة أخيه . ويكتب ترويلس خطاباً إلى كريسيدا بإيعاز من بانداروس ويؤثر الخطاب فيها فنبعث إلى ترويلس بالرد . ويسأى ترويلس هذه المراسلات ، فيمهد بانداروس للقاء بينهما بأن يطلب من شقيق ترويلس دعوتهما للعشاء . وبعد العشاء تستجيب كريسيدا لحب الأمير .

وتدور فى ذلك الوقت معركة طاحنة بين اليونان وأهل طروادة يقع فيها كثير من قواد طروادة فى الأسر . ويحل موعد تبادل الأسرى ، فيوعز كالحاس إلى اليونان أن يطلبوا كريسيدا فى مقابل أتينور ، أحد مقاتلى طروادة . ويوافق برلمان طروادة على المبادلة . وعبثاً يحاول هكتور — شقيق ترويلس — أن يقنع البرلمان ببقاء كريسيدا فى طروادة . ويستبد اليأس بترويلس ، وتستعد كريسيدا لمفارقة حبيبها بعد أن تقسم له أنها ستظل مقيمة على العهد .

وتتم المبادلة ، ويقود ديوميديس — أحد جنود الأعداء — كريسيدا إلى معسكر اليونان . وينتظر ترويلس انقضاء الأيام العشرة التى وعدت كريسيدا بأن تعود فى نهايتها . بيد أن ديوميديس يكون قد نجح فى إغراء كريسيدا ، فتعطيه مشبكاً كانت قد أخذته من ترويلس عند فراقهما . وعندما يتبين ترويلس أن حبيبته قد هجرته ، يعول على الانتقام من ديوميديس . ولكنه ينخر صريعاً بهزيمة يسدها إليه أخيل .

كما تهواه As You Like It

يختصب فردريك الحكم من أخيه الأكبر الذي يحكم إحدى دوقيات فرنسا .
ويقرر الدوق المطرود مع كثيرين من أتباعه المخلصين ليعيش في غابة آردن . غير
أن ابنته روزالند تبقى في القصر كرفيقة لابنة عمها سيليا ، ابنة الدوق المغتصب .
وذات يوم يأمر فردريك الفتاتين بأن تشاهدا مصارعة بين بطل يدعى تشارلز وشاب
يدعى أورلاندو ، وهو ابن سير رولاند دي بويز الذي توفي وترك وصية يعهد
فيها إلى ابنه الأكبر بمهمة تعليم شقيقه أورلاندو . ولكن أوليفر يحمل وصية
أبيه . ويقع نظر روزالند على أورلاندو فتهم به . وينتصر أورلاندو على خصمه
في المصارعة فتزداد به إعجاباً . ويكتشف فردريك شغف ابنة أخيه بابن عدوه
فيطردها من القصر . ولكن ابنته سيليا تهرب معها ، ويمضي معهما المهرج
تشستون . وتتذكر روزالند في زى غلام وتتخذ لنفسها اسم جانيميد . ويمضي
الثلاثة إلى غابة آردن . وفي نفس الوقت يقرر أورلاندو أيضاً الهرب من قسوة
أخيه أوليفر وفي غابة آردن يكتشف الدوق المطرود أن أورلاندو ابن صديقه
القديم سير رولاند دي بويز فيكرمه . وذات يوم يرى أورلاندو رجلاً راقداً
تحت شجرة وقد انف حول رقبتة ثعبان وربضت لبؤة جائعة بالقرب منه . ولم
يكن سوى أخيه أوليفر . ويستل أورلاندو سيفه فيقتل الثعبان ثم يجهز على البؤة .
ويندم أوليفر على قسوته الماضية على أخيه الذي انقذ حياته . وهكذا يجتمع
شمل الأخوين . وتعجب سيليا باهتمام أوليفر بأخيه أورلاندو ، فيتفقان على الزواج .
وتكشف روزالند على شخصيتها لتلتقي بحبيبها أورلاندو . ويكون فردريك
في ذلك الوقت قد أغضبه هرب سيليا فيخرج على رأس حملة للقبض على أخيه
الأكبر . ولكنه يلتقي على حدود الغابة بناسك عجوز يهديه ، فيقرر تمضية بقية
حياته في الدير ويأمن إعادة الدوقية إلى صاحبها الشرعي .

سنة الحياة The Way of the World

ميراييل يرغب في الزواج من ميلامانت . ولكنه عمة ميلامانت الوصية عليها ،
ليدى وشفورت ، تكره ميراييل لأنه سخر منها ذات مرة بأن ادعى أنه يطلبها
للزواج . ولكي يحملها ميراييل على الموافقة على زواجه من ميلامانت يأمر خادمه
ديتويل بأن يتحل شخصية عمه سير رولاند ويطلب يد ليدى وشفورت . ولكن
مسز ماروود (عشيقة فينول زوج ابنه ليدى وشفورت) تستمع خلسة إلى محادثة
بين فويل (خادمة ليدى وشفورت وزوجة ديتويل) ومسز فينول (ابنة ليدى
وشفورت وعشيقة ميراييل السابقة) ، فتخبر فينول بالمؤامرة ، وتخبره أيضاً
بأن مسز فينول تزوجته بتخريض ميراييل لأنها كانت قد حملت منه وأرادت
أن تتخذ أباً لطفاتها . حقيقة أن فينول نفسه قد تزوج زوجته لثروتها . ولكنه
يشور عندما يكتشف أنه خدع ويقرر — بمساعدة مسز ماروود — أن يحطم
أمل ميراييل في الزواج من ميلامانت ويرسل ماروود خطاباً غفلاً من الإمضاء
إلى ليدى وشفورت يفضح فيه المؤامرة ويقول أن « سير رولاند » المزعوم
ليس سوى محتل . بينما تزور مسز ماروود ليدى وشفورت وتكشف لها الحقيقة .
كذلك تخبر فينول باشتراك زوجته في المؤامرة ، فيخبر ليدى وشفورت بدوره
بعلاقة زوجته (ابنة ليدى وشفورت) بميراييل ، ويقسم أنه إذا لم يسلم ثروة
زوجته فإنه سوف يفضح علاقتها الأثمة . ولكن ميراييل يحبط خطة فينول
بأن يكشف عن علاقته بمسز ماروود . وأخيراً يعتذر ميراييل لليدى وشفورت
فتصفح عنه وتسمح له بالزواج من ابنة أخيها ميلامانت .

العاصفة Tempest

ينتزع أنطونيو الخبيث عرش ميلانو من شقيقه بروسبيرو ويطرده منها بالاشتراك مع ملك نابولي . ويركب بروسبيرو وابنته ميراندا سفينة يجرفها التيار إلى جزيرة منعزلة وسط المحيط ، كانت الساحرة سيكورا كس قد نهيت إليها . وكانت أثناء إقامتها فيها قد سجنّت آرييل لرفضه تنفيذ أوامرها . ولسكن معرفة بروسبيرو بالسحر يجعله يفرج عن آرييل السجين وغيره من العفاريت التي سجنّها الساحرة . وتعترف هذه العفاريت بفعل بروسبيرو وتتخذة سيداً لها ، وكذلك يفعل كاليبان ابن سيكورا كس .

وبعد اثنتي عشرة سنة يستخدم بروسبيرو سحره في إغراق سفينة قرب الجزيرة كانت تحمل شقيقه أنطونيو وملك نابولي وابنه فرديناند . وينقذ جميع ركاب السفينة . غير أن فرديناند يفترق عن بقية الركاب فيحسبونه قد غرق ، ويكسبهم قد غرقوا . ويفلح بروسبيرو في أن يقرب بين ميراندا وفرديناند ، فيحب كل منهما الآخر ويتماهدان على الزواج . وفي هذه الأثناء يكون آرييل قد نفذ أمر بروسبيرو بأحداث متاعب لأنطونيو وملك نابولي . وأخيراً يعترف أنطونيو بخطئه . ويندم الملك على قسوته ، فيعيد إليه بروسبيرو ابنه ، ثم يستخدم سحره في إعادة السفينة إلى حالتها الأولى .

ترسترام شاندى Tristram Shandy

يروى لنا ترسترام شاندى قصة حياته فيقول أنه يعتقد أن معظم مشكلات حياته ترجع إلى أن اللحظة التي تم فيها حمل أمه به قد أفسدتها والدته عند ما سألت زوجها إذا كان قد تذكر ملء الساعة وثمة مشكلة أخرى تتعلق بمولد ترسترام ، وهي اتفاق الزواج المعقود بين والديه . فطبقاً لهذا الاتفاق كان من المقرر أن تسافر مسز شاندى إلى لندن لتضع طفلها . أما إذا كلفت زوجها نفقات رحلة إلى لندن نتيجة « إدعاء كاذب » ، فإن ولادتها التالية تتم في القرية .

وتصادف أن تجشم مستر شاندى رحلة إلى لندن من هذا النوع ، فأصر على أن يولد ترسترام في القرية . وفي الليلة التي ولد فيها ترسترام كان أبوه وعمه جالسين في غرفة الجلوس منهمكين في مناقشاتهما التي لا تنتهى . وكان العم توبى ضابطاً في الجيش ، ثم أصيب في القتال إصابة جعلته يحجم عن الزواج وينعزل في القرية . وهناك بنى — بمساعدة الأومباشى تريم — مجموعة ضخمة من نماذج الاستحكامات كان يمضى فيها كل وقته ليشبع فيها هوايته . وأثناء عملية الولادة يخطئ الدكتور سلوب — وهو طبيب ريفى جاهل — في عملية وضع الطفل « فيفرطح » أنفه . ويرسل مستر شاندى خادمتة لنسترعى القسيس الذى سيقوم بتعميد الطفل وتخبره بالاسم الذى اختاره له . غير أن الخادمة تسمى الاسم فيسميه القسيس ترسترام — وهو أسوأ اسم على ما يعتقد مستر شاندى .

ويروى ترسترام بقية قصة عمه فيقول إنه كانت تقطن بالقرب منهم أرملة ضربت حصاراً شديداً حول السم . ويدرك العم في النهاية هدف السيدة عند ما تسأله عن « موقع » الجرح الذى أصيب به في المعركة ، ويعدها بأن يجعلها تضع يدها على نفس البقعة التي أصيب فيها ، ثم يحضر لها خريطة المعركة لتضع يدها فوقها . وتخيب هذه الإجابة أمل الأرملة . ويخبر الأومباشى العم توبى بأن السيدة تعنى موضع الجرح على جسمه وليس على الخريطة ، فيشعر توبى بحرج شديد يجعله يستبعد فكرة الزواج إلى الأبد .

تمسكنت فتمكنت She Stoops To Conquer

كان لمسز هارد كاسل — الروجة الثانية لمستر هارد كاسل — ابن فاسد مدلل من زوجها الأول يدعى توني . كما كان لمستر هارد كاسل ابنة تدعى كيتي . ويتبين مستر هارد كاسل أنه قد آن لابنته أن تتزوج فيرسل في طلب مستر كارلو — ابن صديقه الحميم — ليتعرف عليها . أما مسز هارد كاسل . فكان أملها أن يتزوج منها توني من كونستانس النى كانت تحت وصايتها ولقيت كانت صديقة لكيتي ولكن توني وكيتي يكره كل منهما صاحبه . ويصل مارلو فتعرف فيه كونستانس صديق هستنجز ، الشاب الذي تحبه .

ويصل مارلو وهستنجز للطريق في طريقهما إلى منزل هارد كاسل ويصلون إلى حانة كان توني يتناول فيها الخمر مع أصدقائه . ولكي ينتقم توني من زوج أمه يرشد الشابين إلى منزله على أنه حانة يحسن بهما أن يمضيا فيها الليلة لأن المنزل ما زال بعيدا . وتحدث مفارقات لطيفة نتيجة اعتقاد مارلو وهستنجز أن مستر هارد كاسل صاحب حانة وأنها ليسا في منزل .

وبقابل هستنجز كونستانس ، فتعرف منه المكيدة التي دبرها توني . ولكنهما يقرران ألا يذبحا السر وأن يبقى مارلو معهما في حانة وأن كيتي خادمة فيها ويواصل مغازلته لها ويوح هستنجز إلى توني برغبته في الزواج من كونستانس فيبعد توني بمساعدتهما حتى يتخلص من كونستانس التي تريد منه أمه أن يتزوجها لزوجتها وتكتشف مسز هارد كاسل أن هستنجز يدبر خطة للهرب مع كونستانس فقرر أخذها إلى منزل عمتها . ويعرض عليها توني أن يتولى قيادة العرببة بنفسه . ولكن بدلا من أن يأخذها إلى منزل العممة يعرج بهما هنا وهناك في نفس المكان ثلاث ساعات حتى تعتقد مسز هارد كاسل أنهم ضلوا الطريق ويملكها خوف شديد . ويخفي توني والدته المدعورة بين الأشجار ويعود بكونستانس إلى هستنجز . وفي النهاية تصفح مسز هارد كاسل عن كل ما حدث ، ويتزوج مارلو من كيتي ، وهستنجز من كونستانس .

إمّا Emma

إمّا وودهاوس فتاة غنية تزوجت مريبتها وصديقتها فأنخذت تحت كنفها فتاة فقيرة تدعى هارييت سميت . ولكن إمّا كانت تعتقد أن هارييت تنحدر من عائلة نبيلة ، فكانت تحملها على قطع علاقتها بأ أسرة مارتن الفلاح ، وأن تطمع في الزواج من مستر إلون . ويحيل إلى إمّا أن إلتون بدأ يحب هارييت فشعر بزهو لبجاح خطتها . ولكنها تفاجأ ذات يوم بمستر إلتون يطلب يدها هي للزواج . وتشفى هارييت من حبها لإلنون عند ما يرفض أن يرافقها في إحدى الحفلات فيتقدم منها نايتلى ، وعندئذ يتحول تفكيرها إلى نايتلى .

وتعلم إمّا من هارييت أنها بدأت تهتم بمستر نايتلى . وتحس فجأة بالغيرة تستمر في قلبها : فقد كانت هي نفسها تحب مستر نايتلى . وتمنت لو لم تكن قد رأت هارييت سميت قط . فاضلا عن رغبتها في الزواج من مستر نايتلى ، كانت تعلم أن زواجه من هارييت ليس منكثراً وليس من المحتمل أن يؤدي بهما إلى السعادة .

بيد أن غيرة إمّا لا تلبث أن تهدأ عند ما يطلب منها مستر نايتلى أن تتزوجه . وأما هارييت ، فإن مستر نايتلى عند ما كان يوليها اهتمامه ، فإنما كان في الحقيقة يحاول أن يعرف حقيقة شعورها نحو مارتن ، مستأجر مزرعه الشاب . وذات صباح يعلن مستر نايتلى أن مارتن قد عرض الزواج مرة أخرى على هارييت وأنها قبله . وتهج إمّا للأمين مستقبل هارييت الفقيرة .

توم جونز Tom Jones

كان أوولويردى يعيش في عزلة بالريف مع شقيقته بردجيت . وذات يوم عاد من زيارة إلى لندن فوجد طفلا فوق سريره . وحامت شبهته حول جنى جونز التي كانت تمرض بردجيت أثناء مرضها ، فطردها من القرية . وكانت جنى جونز تعمل خادمة في منزل مدرس يدعى بارتريج ، أرسل أوولويردى في طلبه ونصحه بمغادرة القرية أيضاً . وتزوجت بردجيت من السكابتن بليفيل وأنجبت طفلا رأى أوولويردى أن تتم تربيته مع اللقيط الذي اتخذ له اسم توم جونز .

وكان مستر وسترن يعيش في ضيعة مجاورة . وكانت له ابنة تدعى صوفيا أحببت توم وأحبها . ولكن مستر وسترن لم يكن يسمح لابنته أن تتزوج رجلاً بدون أسرة ولا ثروة .

وأصيب أوولويردى بمرض خطير وظن الطبيب أنه سيفارق الحياة فأرسل في طلب أقاربه . وأعلن أوولويردى وحيده بشأن ثروته التي منح جانباً كبيراً منها لتوم . وكان توم هو الوحيد الذي قنع بمحضته في الوصية . وأخيراً زال الخطر عن أوولويردى ، ففرح توم كثيراً ودبر بليفيل مكيدة لتوم جعلت أوولويردى يطرده من منزله . ويمضي توم هائماً على وجهه حتى يصل إلى لندن . وتهرب صوفيا أيضاً من منزل أبيها لأنه أراد أن يجبرها على الزواج من بليفيل .

وفي النهاية تعلن حقيقة نسب توم جونز : إذ لم يكن سوى ابن بردجيت شقيقة أوولويردى ، وليس ابن الخادمة . ويعدل مستر وسترن عن اعتراضه على زواج توم من ابنته صوفيا ، فيتزوجان ويعودان إلى القرية .

الاصطلاحات المسرحية الواردة بالكتاب

A

abstract	تجريدي
abstractions	أفكار تجريدية
accuracy	دقة
accurate	دقيق
act (n.)	مصل في مسرحيه
act (v.)	يمثل
action	الفعل (فوق خشبه المسرح) الموضوع الممثل
actor	ممثل
adapt	يلائم - يكييف - يطابق - يوفق
adaptation	اقتباس
aesthetic	جمالى
aesthetics	علم الجمال
allegorical	مجازى - من باب الاسنعاره
allegory	مجاز - قصة مجازية
analysis	تحليل
analytical	تحليلي
appeal	جاذبية
appeal to	يستهو - يروق
architecture	فن المعمار
art	فن
artificial	مصطنع - كاذب - صناعي
artist	فنان
artistic	فنى
artistic detachment	الحياة الفنى أو العزلة الفنية
artistic propriety	اللياقة الفنية
aside	حديث جانبي على المسرح يقوم به ممثلان أو أكثر همسا
atmosphere	جو
audience	جمهور المتفرجين

B

background	منظر خلفى - ظاهرة - خلفية - أساس
------------	----------------------------------

ballad	قصة شعرية غنائية
ballet	الرقص المسرحي الموسيقى - باليه
burlesque	هزلية ماجنة - عرض موسيقى مرح - مهزلة صاخبة

C

caricature (n.)	صورة هزلية - صورة مضحكة - كاريكاتير
caricature (v.)	يصور صورة مضحكة - يمسح صورة
catastrophe	الحل الأخير لعقدة المسرحية dénouement of drama
characterisation	تصوير الشخصيات
characters	شخصيات الرواية
chorus	فرقة الانشاد أو الرقص
climax	ذروة
clown	مهرج • مضحك • بهلول • بهلوان • بليانشر
clowning	تهريج
coherence	تماسك • ترابط
coherent	متماسك • مترابط
coincidences	مصادفات
colloquial	عامي • دارج
comedy	ملهاة • مسرحية فكاهية • كوميديا
comedy of manners	الملهاة السلوكية • ملهاة السلوك والعادات
— domestic comedy	الملهاة العائلية
— high comedy	الملهاة الراقية
— light comedy	الملهاة الخفيفة
— low comedy	الملهاة الهابطة
— poetical comedy	الملهاة الشعرية
— satirical comedy	الملهاة التهكمية - الهجائية
— sense of comedy	حاسة الفكاهة
— sentimental comedy	الملهاة العاطفية
comic	مضحك
comic character	شخصية مضحكة
comic dramatist	كاتب مسرحي فكاهي
comic imagery	صور مضحكة
comic imagination	خيال مضحك
comic irony	تهكم مضحك - سخرية مضحكة
comic microcosm	عالم فكاهي صغير

comic mode
 comic narrative
 comic relief
 comic rhythm
 comic situation
 comic spirit
 comic style
 comic writer
 common sense
 construction
 create
 creative art
 crisis of the story
 crisis of the plot
 criteria
 criterion
 critic
 criticism
 criticize
 cynic — cynical
 cynicism

نمط مضحك — طريقة مضحكة
 قصص مضحك
 التفريغ المضحك
 إيقاع مضحك
 موقف مضحك — موقف فكاهي
 الروح المضحك
 أسلوب فكاهي
 كاتب فكاهي
 ادراك — الذوق العام
 بناء
 يخلق
 فن إبداعي — فن خلاق
 أزمة القصة
 أزمة العقدة
 مقاييس
 مقياس
 ناقد
 نقد
 ينقد
 تهكمى • ساخر • لا يؤمن بصلاحية البشر (كلبي)
 تهكم • استهزاء — (مذهب الكلبية لمنشئه
 الفيلسوف اليوناني أنشتين (الأثيني)

D

dance
 dancing
 dénouement
 depict
 describe
 description
 descriptive
 detachment
 detective fiction
 detective story
 design
 dialogue

يرقص
 الرقص
 الحل الأخير لعقدة الرواية
 يصور
 يصف
 وصف
 وصفى (عزلة — انعزال)
 حياد
 قصصى بوليسى
 قصة بوليسية
 تصميم — خطة المسرحية
 حوار • ديالوج

diction	أسلوب
didactic	تعليمي - تهذيبي - ارشادي
domestic comedy	الملهاة العائلية - الملهاة الأهلية
drama	مسرحية - تمثيلية - درامة
dramatic	مسرحي • تمثيلي - مؤثر
dramatic appeal	الاجاذبية المسرحية
dramatic art	الفن المسرحي
dramatic effect	تأثير مسرحي
dramatic irony	تهكم مسرحي - هجاء مسرحي
dramatic limitation	قصور مسرحي
dramatic propriety	اللياقة المسرحية
dramatic technique	الفن المسرحي
dramatisation	مسرحة - تحويل الى مسرحية
dramatise	يمسرح • يحول الى مسرحية
dramatis personae	ان شخصيات المسرحية
dramatist	كاتب مسرحي
dramaturgy	فن الاخراج أو التأليف المسرحي
drame	المسرحية الجدية المؤثرة - الدرام (وهي غير المأساة)
draw	يرسم
drawing	رسم
dualistic title	عنوان ثنائي
dull	ممل
duologue	حوار ثنائي

E

effects	مؤثرات • تأثيرات
emotion	عاطفة • انفعال
emotionalism	عاطفية - انفعالية (المذهب العاطفي)
epic (n.)	ملحمة
epic (adj)	ملحمي
epilogue	خطبة ختامية بلفيها ممثل في نهاية المسرحية - أنشودة الختام
episodes	أحداث - وقائع هامة - قصص استطرادية
essay	مقالة - بحث
express	تعبير

expression

تعبير

F

fable

فصّة خرافية - خرافة

fancy

خيال

fantastic

خيالي - أسطوري

fantasy

مسرحية خيالية

farce

مهزلة • مسرحية هزلية لا ترمى لغير الضحك

farcical

الجمهور • ملهاة التهريج

fiction

هزلي

— work of fiction

قصصى

flat

عمل قصصى

flat character

سطحي • ضحل • غير عميق

flatness

شخصية سطحية • ضحلة • غير عميقة

folk tales

سطحية

form

قصص أو أساطير شعبية

— literary forms

صورة • شكل (فورمة - قوام)

formless

صور أدبية

funny

عديم الشكل • غير منتظم

مضحك

C

gallery

أعلى المسرح - البلكون

generalisation

تعميم

generalise

يعمم

gesture

حركة - إشارة - إيماة

grouping of characters

توزيع الشخصيات في مجموعات - تجميع

الشخصيات

H

happy ending

النهاية السعيدة (للمسرحية أو الرواية)

harmony

توافق - انسجام

hero

بطل

heroic	بطولى - خاص بالبطل
heroic tragedy	مأساة البطولة
hero'ne	بطلة
high comedy	ملهاة راقية
history (or history play)	مسرحية تاريخية
human	بشرى
human types	أنماط بشرية - نماذج - تيبات
humour	فكاهة
— sense of humour	روح الفكاهة

I

idea	فكرة
imagery	صور
imaginary	خيالى
imagination	خيل - تفكير - تصور
impressionism	المذهب التائرى أو الانطباعى
impressionistic	تائرى - انطباعى
inart'istic	غير فنى - بلا ذوق - ينافى الذوق الفنى الأحداث التى يتألف منها موضوع المسرحية أو الرواية
incidents	ذاتية الشخصيات
individuality of characters	فكرى - ذهنى - عقلى
intellectual	ملهاة « باطنية »
«internal» comedy	تهكم
irony	

L

legend	أسطورة - خرافة - قصة مروية أو منقولة عن انقدمات
light comedy	ملهاة خفيفة
lim.tations	ألوان من القصور - نواحي النقص
lively	بهيج - مرح - طروب
literary	أدبى
literary criticism	نقد أدبى
literary conventions	تقاليد أدبية
literary modes	أنماط أدبية

literature	أدب لغة - مؤلفات - ما كتب من جميع أعمال الفكر
low comedy	ملهاة هابطة
ludicrous	مضحك - فكاهي - هزلي
lyric (n.)	قصيدة غنائية
lyric (adj)	غنائي
lyrical poem	قصيدة غنائية
lyrical poetry	شعر غنائي
lyrical theatre	المسرح الغنائي

M

masterpiece	تحفة فنية - آية - رائعة
materialism	مادية
materialistic	مادي
mature	ناضج
melodrama	ميلودراما - مسرحية مفاجئة ذات تأثير مفتعل
melodramatic	ميلودرامي
metre	وزن (الشعر)
milieu	« وسط »
miracle play	خارقة - مسرحية الخوارق
mirth	فرح - سرور
mise en scène	رسم حركة الممثلين على المنصة
mode	نهج - أسلوب
— com'c mode	نهج فكاهي
moral (n.)	مغزى
moral (adj)	أدبي - أخلاقي
moralise	يعظ
moralising	وعظ
morality play	مسرحية أخلاقية
motion picture	صورة متحركة
mouthpieces	شخصيات تنطق بلسان مؤلفها
movement	حركة
myth	أسطورة
mythology	علم الأساطير

N

narrate	يقص - يروي - يحكى - يسرد
narration	سرد - قص
narrative (n.)	رواية
narrative (adj)	
narrative style	أسلوب روائى - (فصلى)
normal	طبيعى - عادى - سوى
novel	رواية - قصة طويلة
novelist	روائى - كاتب روائى

O

objective	موضوعى
observation	ملاحظة
observe	يلاحظ
obsession	حصر - تسلط الافكار - اقلق - وسواس
original	أصل
originality	أصالة

P

parable	المثل يرمز به الى حادث تشابهه
pathetic	مؤثر - محزن - محرك للعواطف - شجى
pattern	نموذج
play	تميلية
player	ممثل
playwright	كاتب مسرحى - مؤلف مسرحى
plot	عقدة
— sub-plot	عقدة ثانوية
«poetic justice»	العدالة الشعاعية (أى ختام الرواية بموت الشرير وانتصار الشخصية الخيرة)
poetical	شاعرى - خيالى
poetry	شعر
problem play	مسرحية المشكلة
producer	(فى المسرح) مخرج (فى السينما) منتج

properties	أمتعة التمثيل المسرحي - الأدوات المسرحية
property room	الخفيفة (غير المناظر)
proportion	مخزن الأثاث والأدوات المسرحية
— sense of proportion	تناسب
propriety	حاسة التناسب
prose	لياقة
prose fiction	نثر
protagonist	قصصى نثرى
psychological	الممثل الأول - بطل الرواية
psychology	نفسى
pun	علم النفس
	تورية - جناس - كلام بيميبس - كذابة

R

rationalism	المذهب العقلى
reader	قارئ
realism	واقعية
realistic	واقعى
remote from life	بعيد عن الحياة
Restoration	فترة عودة الملكية بانجلترا
Restoration Comedy	المهارة فى عصر عودة الملكية بانجلترا
Restoration Plays	تمثيلات فترة عودة الملكية بانجلترا
ridiculous	مضحك - موجب للسخرية
rhythm	إيقاع
rôle	دور فى مسرحية
roman à thèse	مسرحية الرسالة
romantic	خيالى - انطلاقى - ابداعى - رومانسى
romanticism	انطلاقية - ابداعية - رومانسية

S

satire	تهكم - هجاء - هجو - فذح
sat'ric -- satirical (adj)	تهكمى - هجائى
satirist	كاتب تهكمى - هجاء
scene	منظر - مشهد
sculptor	نحات

sculpture	نحت
sensational	مثير للعواطف
sensationalism	اثارة العواطف
sense	حاسة - احساس
sense of comedy	حاسة الفكاهة
sense of form	حاسة الصورة أو القوام
sense of humour	حاسة الفكاهة
sense of proportion	حاسة التناسب
sens. of theatre	الحاسة المسرحية - احساس بالمشرح
sentiment	عاطفة
sentimental	عاطفي - رقيق العاطفة
sentimental comedy	بانهاة عاطفية
sentimental drama	مسرحية عاطفية
sentimentalism	المذهب العاطفي
sentimentality	انعاطفية
sequence of events	تسلسل الأحداث
setting = scenery of a play	مناظر المسرحية - الاطار الذي تظهر فيه المسرحية
significance	مغزى - معنى - فحوى - أهمية
situation	موقف مسرحي
	نجوى - مناجاة الانسان لنفسه - حديث بين الانسان ونفسه يصور حالته الداخلية
soliloquy	أغنية
song	متفرج
spectator	خشبة المسرح - منصة
stage (n.)	فن كتابة المسرحية - أو فن الكتابة المسرحية
stagecraft	التوجيهات المسرحية
stage directions	ادارة المسرح
stage - management	مدير امسرح (المخرج أو المدير الفني)
stage - manager	شخصية الممثل على المسرح
stage personality	مقياس - مقياس
standard	قصة
story	قصاص
story - teller	قصة قصيرة
— short story	بناء - تركيب - نسيج
structure	أسلوب
style	الأسلوب هو الفن
style is art	ذاتى - شخصى
subjective	

subject-matter	المادة الموضوعية (وهي أشمل من الموضوع)
sub-plot	عقدة ثانوية - موضوع ثانوي
surroundings	وسط - محيط
symbol	يرمز
symbolic	رمزي
symbolise	يرمز الى - يتكلم بالرمز - يكتنى
symbolism	رمزية - المذهب الرمزي

T

tableau	لوحة
tale	قصة - حكاية - رواية
technique	فن - فن الصياغة - الصياغة
tense	متوتر
tension	توتر (والمرحبة الضعيفة هي التي يضعف فيها التوتر)
theatre	مسرح
theatrical	مسرحي - تمثيلي (وبمعنى مفتعل أحيانا)
theatrical effect	تأثير مسرحي
theatrical situations	مواقف مسرحية
theatrical types	أنماط مسرحية
theme	موضوع - مشروع
title	عنوان
tone	نغمة الصوت ولهجته وجرسه
tragedy	مأساة - مسرحية مفجعة - رواية مفجعة - رواية محزنة
tragic	مفجع - محزن
tragic atmosphere	جو مفجع
tragic character	شخصية مفجعة
tragic drama	مسرحية مفجعة
tragic effect	تأثير مفجع
tragic figure	الشخص المفجع
tragic hero	البطل المفجع
tragic novel	رواية مفجعة
tragic style	أسلوب مفجع
tragi - comedy	الملهاة المفجعة
type	نمط - نموذج - طراز

U

udramatic	غير مسرحى - غير مؤثر - غير درامى
uniform	موحد
unrealistic	غير واقعى
usual	مألوف

V

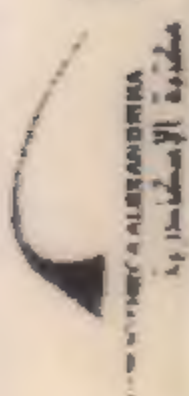
verse	نظم
virtuoso	بيت من الشعر
vitality	فنان ماهر
	حيوية

X

wit	حضور البديهة - بديهة حاضرة - نكتة - فطنة
witticism	صاحب نكتة
witty	القدرة على ارسال الملع - القدرة على التندر
work of art	حاصر البديهة - سريع الخاطر - مليح النكتة
work of fiction	عمل فنى
	عمل روائى أو قصصى



Bibliotheca Alexandrina



0208557

يونيه ١٩٦٥

A